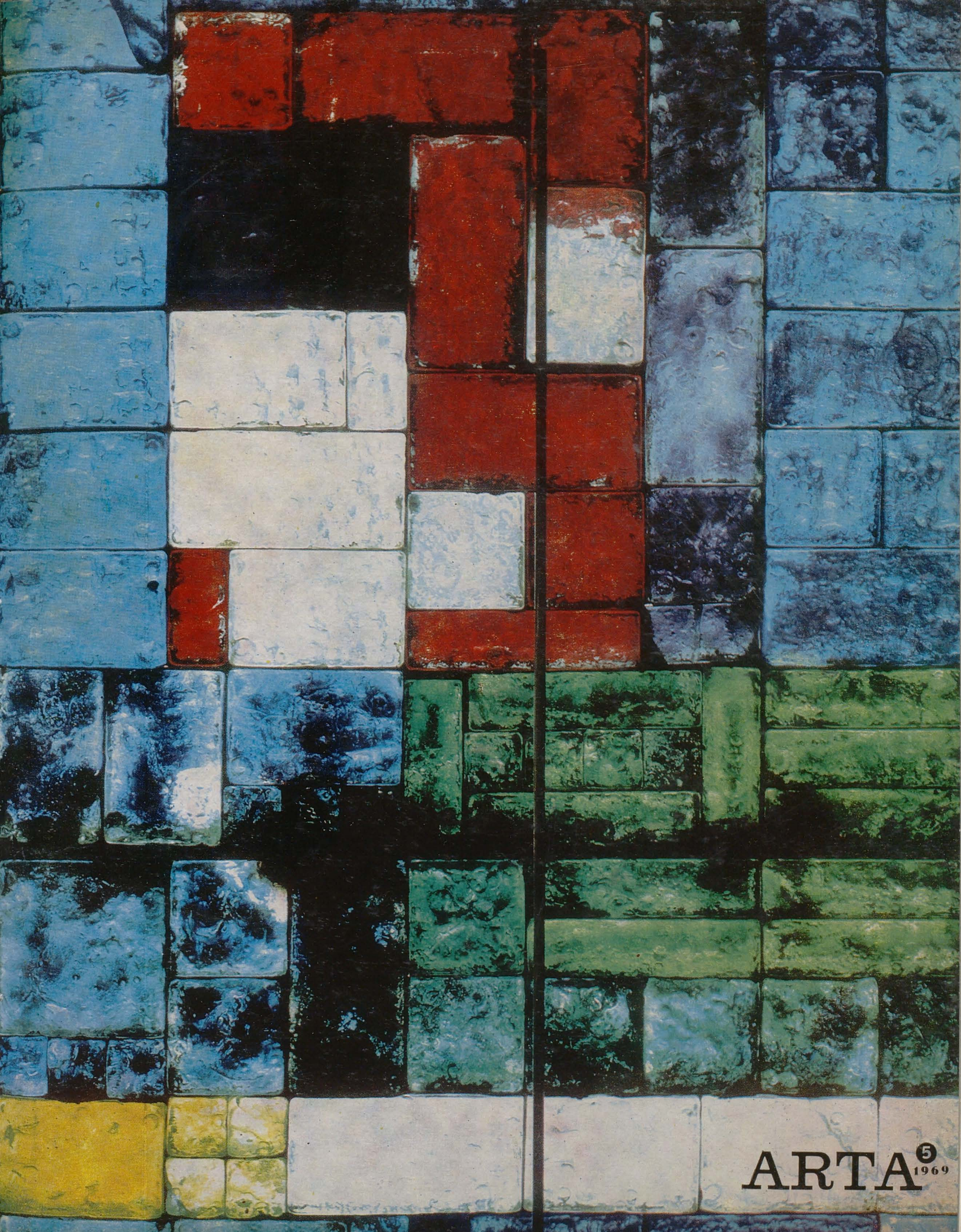


ARTA 5 1969

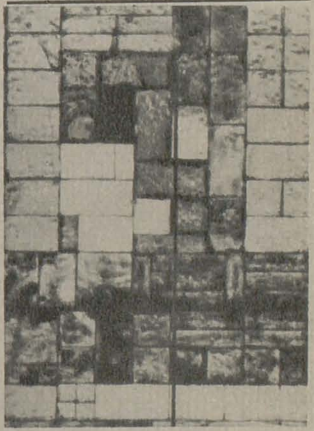
ARTA

5 / 1969

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, Nr. 5 — 1969

Colegiul redacţional:
PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU



Cuprins:

Confruntări internaționale		2
Cadran		3
VASILE VARGA	Pictura românească în perspectivă europeană (III)	5
Probleme contemporane		
G. C. ARGAN	Urbanistica: spaţiu și ambient	12
MIRCEA POPESCU	Henri Catargi	22
Poezie și plastică		
JEAN TARDIEU	Spaţiul şi flautul (variaţii pe desene de Picasso)	24
Atelier	Ingo Glass, Dimitrie Gavrilean, Pavel Ilie	26
DENYS CHEVALIER	La Ruche	33
Simeze		37

Coperta I: *Vitraliu* de ION OROVEANU (magazinul Muzica — București)
Coperta II: *Mozaic* de CONSTANTIN BERDILĂ (Institutul de studii economice—Bucureşti)
Coperta IV: *Două libelule* — litografie de EUGEN POPA
Fotografii: FLORIN DRAGU, IRINA GHIDALI, NICOLAE SĂNDULESCU, LYDIA BACAL
Diapozitive în culori: MARIANA DRAGU şi NICOLAE SĂNDULESCU
Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI
Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTER-NAȚIONALE

Lausanne

Sub auspiciile Consiliului de Stat al cantonului Vaud și ale municipalității din Lausanne, s-a inaugurat la 12 iunie a.c., în aula *Muzeului cantonal al artelor frumoase*, a patra ediție a *Bienalei internaționale de tapiserie veche și modernă* din Lausanne. La această tradițională manifestare tapiseria românească este reprezentată prin șase lucrări selecționate de juriul bienalei: *Esop eliberat* de Geta Brătescu, *Compoziție abstractă* de Riți Iacobi, *Altar* de Riți și Peter Iacobi, *Covorul zburător* de Ana Lupaș, *Firul Ariadnei* de Teodora Moisescu-Stendl și Ion Stendl (în fotografie) și *Măști de anul nou* de Elena Pană.

Bologna

În cadrul celei de a șasea ediții a *Tîrgului internațional al cărții pentru copii și tineret* de la Bologna, *Palazzo del Podestà* a adăpostit, în luna aprilie, a treia expoziție internațională a ilustratorilor. Răspunzînd invitațiilor personale lansate de Ente autonomo per le fiere di Bologna, din țara noastră au participat la această confruntare între artiști, editori și public, ilustratorii Geta Brătescu, Ligia Macovei, Iulian Olariu, Clelia Ottone și Mihu Vulcănescu, care au prezentat, conform regulamentului, serii de ilustrații inedite. Presa italiană apreciază drept deosebit de constructiv schimbul de păreri prilejuit de trecerea în revistă a celor mai diverse concepții și viziuni promovate în domeniul ilustrației.

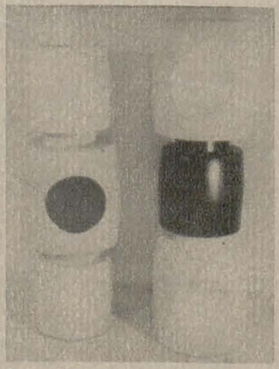
Viena

La 10 mai a.c. s-a inaugurat la Viena a șaptea ediție a *Expoziției Internaționale de Gravură* « *Europahaus* » — importantă competiție a gravorilor de pretutindeni, ale cărei trecute ediții au confirmat prin distincții de prestigiu aprecierea creației românești. La « *Europahaus* » — 69, gravura românească a fost reprezentată prin două serii de cîte zece lucrări, semnate de Vintilă Făcăianu și, respectiv, Nicolae Săftoiu.

Legnano — Castelanza

Organizată din inițiativa și sub auspiciile Fundației Pagani, a cincia *Expoziție internațională de sculptură în aer liber de la Legnano-Castelanza* (Italia) s-a inaugurat la 18 mai a.c. la muzeul în aer liber al domnului Enzo Pagani. Arta noastră este reprezentată pentru a doua oară la această manifestare. Expun trei tineri sculptori: Ioana Kassargian (*Amphion*—bronz), Constantin Popovici (*Calvar* — metal bătut, în fotografie, și *Hecate* — ciment) și Silvia Radu (*Cariatide* — piatră).

Stuttgart



La a patra ediție a expoziției « *Artizanatul artistic internațional* » (Stuttgart, iunie a.c.), standul românesc a cuprins lucrări din diverse ramuri ale artelor decorative. Au expus: Costel Badea (cinci piese din ceramică, cu angobe, glazuri mate și metal), Zoe Băicoianu (cinci piese din sticlă metalizată și colorată), Ana Lupaș (patru tapiserii din lînă și cînepă cu aplicații de metal, sticlă și lemn), Patriciu Mateescu (cinci lucrări din gresie și porțelan) și Ioana Șetran (cinci lucrări din porțelan — în fotografie lucrarea *Compoziție* 7).

Torino

Răspunzînd invitației domnului Quaglino, directorul *Galeriei* « *La Minima* », pictorul Octav Grigorescu a deschis la cunoscutele galerii torineze (18 aprilie — 8 mai a.c.) o expoziție cu 30 de lucrări recent realizate.

Sub titlul « Prima expoziție personală a artistului român Octav Grigorescu », Giorgio Rossi relatează în « Gazzetta del Popolo » o convorbire cu pictorul nostru, subliniind faptul că, « într-un interval de numai cîțiva ani, Octav Grigorescu s-a impus atenției criticii și publicului din multe țări — Statele Unite, Japonia, Irak, Veneția, Marea Britanie, Republica Federală a Germaniei, Austria, Elveția, Italia ». Criticul Marziano Barnetti, recenzînd expoziția, scrie în ziarul « La Stampa »: « Arta românului Octav Grigorescu este o artă de rafinată sensibilitate, apropiată în unele momente ale ei de criptografiile onirice ale lui Klee. Acest artist, de certă vocație, pentru care participarea la ultima Bienală venețiană a însemnat un succes, e bine cunoscut și apreciat pe plan internațional ».

Bruxelles

În a doua parte a lunii mai, *Centrul Cultural din Bruxelles* a găzduit expoziția de sculptură Mihai Onofrei. Printre lucrări au figurat *Extaz*, *Fata cu cercei*, *Adam și Eva*, *Mugurii* — marmură, *Uimire* — piatră (în fotografie), *Ecoul* — bronz ș.a.

MAGDA VISARION

C A D R A N

ARHITECTURĂ — URBANISM

Redactorul șef al bine cunoscutei reviste « The Architectural Review », arh. J.M. Richards, a publicat într-unul din recentele numere ale revistei un articol despre Expoziția Internațională Osaka 1970. Comentariul pleacă de la convorbirile autorului cu celebrul arhitect japonez Kenzo Tange care a conceput arhitectura importantei întîlniri internaționale. Din cele relatate de Kenzo Tange — spune J.M. Richards — Expo Osaka 70 tinde nu numai să egaleze, dar să și depășească realizările și succesul recunoscut al ediției de la Montreal al Expoziției Internaționale.

Șantierul expoziției s-a deschis în împrejurimile orașului Osaka, pe un teren deloc propice (cu coline acoperite de pini, bambuși, arbuști și cu holde de orez între ele), ceea ce a impus remodelarea lui pe scară întinsă. Clădirile oficiale vor fi aliniate de-a lungul axei principale nord-sud. În centrul așezării, o suprafață de teren netedă închide un lac artificial de formă neregulată. La sud-vestul intrării principale se va afla un parking. Drumul secundar, vest-est, unit la capătul său răsăritean cu linia expresului Meishin care leagă Osaka cu Kyoto, e dublat de un pasaj subteran. Se presupune că serviciul feroviar va duce zilnic spre expoziție 70.000 de vizitatori, iar metroul, 120.000. Capacitatea de parcare pentru vizitatorii sosiți pe șosele e de 20.000 de mașini.

În punctul cel mai sudic și cel mai ridicat totodată se va înălța un turn de 750 picioare, proiectat de Kiyonori Kikutake. La nord de intrarea principală, unde sînt construite deja o serie de clădiri mari, se va amenaja piața festivităților, un grup de teatre, galerii de artă, amfiteatre. Nu sînt uitate nici grădinile japoneze. Partea centrală a pieții festivităților va fi acoperită cu o platformă de masă plastică transparentă. Din această piață mai multe drumuri duc spectatorii în toate direcțiile, în primul rînd spre pavilioanele principale. Comunicațiile vor fi asigurate de un sistem destul de complicat de monorail.

Tot acest plan expozițional, elaborat în trei etape, a fost conceput de Kenzo Tange care lucrează cu o echipă de 13 tineri arhitecți japonezi. Asociatul său principal este Fumihiko Maki, unul din conducătorii tinerei generații de arhitecți. Construcția pe șantier o coordonează Yukio Tokunaga. Partea pur artistică a fost încredințată lui Taro Okamoto și sculptorului Isamu Noguchi.

Kenzo Tange a proiectat el însuși principala clădire potrivit temei centrale a expoziției — « Progres și Armonie pentru Omenire ».

Interesant e faptul că — remarcă arh. Richards — Kenzo Tange a acordat deplină libertate arhitecților în ceea ce privește pavilioanele ca entități separate, fapt care va da ansamblului și, de asemenea, fiecărei părți a expoziției un pronunțat caracter dinamic.

●

Insula Sao Miguel tinde să devină un punct turistic de atracție datorită « colecției » celor 20 admirabile biserici baroce pe care le posedă. Dimensiunile relativ reduse ale acestor monumente, sobrietatea planurilor, aparțin de fapt unei concepții arhitecturale clasice, pe baza căreia a înflorit apoi un stil baroc de o singulară abundență a formelor. Printre construcțiile cele mai valoroase sînt citate biserica La Concepcion din Ponta Delgada, mănăstirea franciscană din Lagoa, colegiul iezuit din Ponta Delgada, biserica Misericordia din Ribeira Grande. (După « Connaissance des arts»)

●

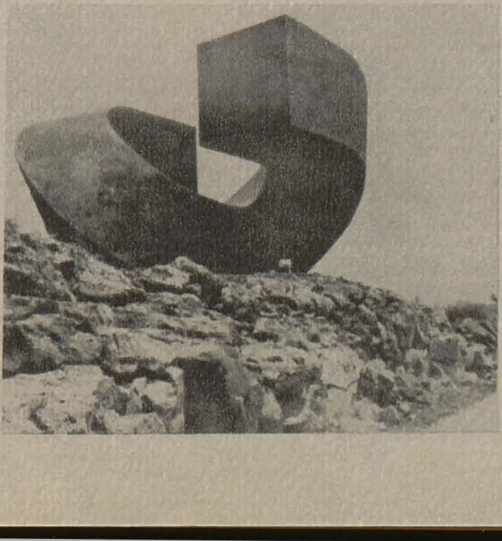
În baza acordului dintre întreprinderea budapestană « Hungar Hotel » și Societatea « Hilton International », se va construi la Budapesta hotelul « Budapest Hilton ». Conceput, din punctul de vedere al arhitecturii, decorației interioare, al utilajului tehnic etc., după modelul hotelurilor Societății « Hilton International », Hiltonul budapestan va fi dat în funcțiune în 1971. Va dispune de 250 de camere și mai multe restaurante. Clădirea, situată între Bastionul Pescarilor și biserica regelui Matei Corvinul, va beneficia de o pitorească perspectivă spre orașul istoric al Pestei și spre Dunăre.

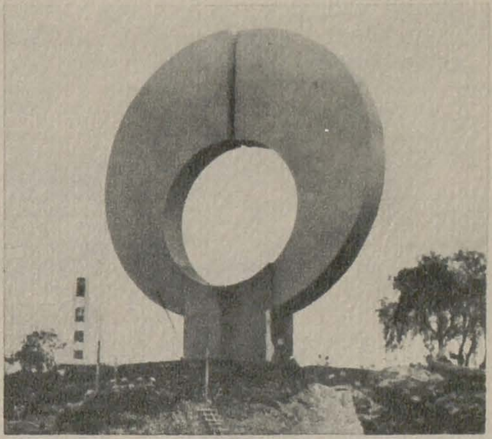
●

José d'Almeida Araujo, arhitect, pictor și sculptor totodată, a proiectat amenajarea noii stațiuni Vilalara, de pe coasta portugheză Algarve. Amenajarea i-a pus autorului ei o problemă pasionantă: îmbinarea — sau împăcarea — stilului autohton aspru, dramatic cu un stil modern. În acest scop, d'Almeida Araujo a utilizat elemente arhitecturale (acoperișuri în terase, dînd senzația de ordine și calm), sculptura în piatră, pictura și, în aceeași măsură, natura înconjurătoare, integrîndu-și opera în peisaj. Vilele, apartamentele, clubul, barul, bazinul de înot au devenit, astfel, componente ale unui ansamblu arhitectural primitor. (După « The Architectural Review »).

●

Decorarea noii extensiuni a autostradei mexicane, denumită « Drumul prieteniei », cu lucrări sculpturale de mari dimensiuni, constituie o îndrăzneață încercare de a integra arta în mediul natural ambiant. 18 sculptori din 16 țări au executat lucrări în beton pentru șoseaua care trece printr-un peisaj dezolant de rocă vulcanică. Opere abstracte, toate cele 18 sculpturi, făurite, parcă, să copleșească privitorul, capătă în acest peisaj o forță de expresie singulară, întocmai unor îndrăznețe gînduri pietrificate. Sînt citate, în primul rînd, lucrările lui Todd Williams (S.U.A.), Mohamed Melehi (Maroc), Jacques Moeschal (Belgia) — în fotografie — sau Angela Gurria (Mexic). Fragmentul de spirală al lui Clement Meadmore (Australia) — **în fotografie** — pare a fi un segment de « drum », o meditație, o traiectorie pornind din granitul înconjurător, din tăcerea nemișcată spre altă tăcere, mișcătoare, a cerurilor. Fragmentele de emisfere ale lui Kioshi Takahashi (Japonia) par uriașe clepsidre care așteaptă să fie răsturnate de scurgerea vremii. Coloanele clasice ale Helenei Escobedo (Mexic) așezate la un capăt al drumului au respirația echilibrului elen, într-o continuitate spirituală și o întoarcere spre valori recunoscute. Coloana sinuoasă a lui Herbert Bayer (S.U.A.) din plăci paralelipipedice, cu inerentele ei revelații brâncușiene, așezată la mijlocul drumului, domină atît peisajul cît și acest « drum al prieteniei ». Cele 31 de trepte spre cer, spre mișcare și necunoscut, îndeamnă la o căutare permanentă a realizării potențialului spiritual din noi. Celelelte lucrări sînt semnate de Gonzalo Fonseca (Uruguay), Jeop. Y. Beljon (Olanda), Willi Gutmann (Elveția), Miroslav Chlupác (Cehoslovacia) ș.a. (După « The Architectural Review » și « Forum »).





COMEMORĂRI — ANIVERSĂRI

Printre acțiunile înscrise în programul anului comemorativ Rembrandt (15 iulie 1606 — 4 octombrie 1669) un important moment editorial îl constituie publicarea catalogului general al operei marelui pictor, alcătuit de profesorul Horst Gerson. Specialiștii remarcă prima surpriză pe care catalogul o procură exegeților rembrandtieni: absența din lista titlurilor de lucrări a tabloului *Sfînta Familie* din colecția Rijksmuseum (Amsterdam). Nu e vorba de vreo greșeală. După părerea prof. Horst Gerson, tabloul ar fi opera lui Gérard Dou, care a fost patru sau cinci ani elev al tînărului Rembrandt, deja celebru, la vîrsta de 22 ani.

●

Tot cu prilejul tricentenarului morții lui Rembrandt, « British Museum » a organizat, între

20 martie și 11 mai, o expoziție de desene ale marelui pictor, expunerea urmărind în mod cronologic evoluția artei desenului în creația acestuia și în special a gravurii în acvaforte.

Aniversînd centenarul nașterii lui Matisse, Muzeul Pușkin din Moscova a organizat în luna aprilie o expoziție cu lucrări ale marelui pictor francez. Ansamblul a cuprins tablouri din cunoscutele colecții ale muzeelor Ermitaj și A.S. Pușkin, precum și lucrări aparținînd unor muzee și colecții din Franța. În luna septembrie expoziția va fi deschisă la Leningrad.

STELIAN ȚURLEA

EVOCĂRI

Cu moartea lui André Salmon (1881—1969), dispare unul din cei din urmă supraviețuitori ai memorabilei « belle époque », ai boemei pariziene din Montmartre și Montparnasse de la începutul secolului XX.

Jurnalist, poet, romancier, autor de memorii, André Salmon a fost în același timp și un fecund critic de artă de avangardă în perioada anilor 1905—1918. Prieten cu mai toți marii poeți și pictori ai acestei epoci, el va închina o serie de lucrări unora din aceștia. Așa au apărut, rînd pe rînd, cărțile sale despre Modigliani, Utrillo, Cézanne, Derain, Othon Friesz etc. De numele său este legată și mișcarea artistică cunoscută sub numele de « L'Art Vivant ». De altfel această epocă, cu pitorescul și cu marile ei frămîntări, cu personalitățile care vor revoluționa arta secolului nostru, el a evocat-o în trei volume de memorii intitulate « Amintiri fără sfîrșit » (1955). În 1964 Academia franceză i-a decernat Marele Premiu al Poeziei.

ACHIZIȚII — DONAȚII

Muzeul madrilen Prado a intrat recent în posesia uneia din capodoperele artei universale, *Portretul ducelui de Lerma* de Rubens. Pictat în 1603, pe cînd Rubens avea 26 de ani, portretul îl înfățișează pe faimosul duce călare. Tabloul a fost vîndut în repetate rînduri, ajungînd, prin testament în posesia mănăstirii franciscane din Madrid, care a vrut, de asemenea, să-l vîndă, la licitație internațională, prin galeriile londoneze « Sotheby ». După lungi tratative între călugări și stat, tabloul a fost achiziționat de muzeul Prado, unde va fi expus, îndată ce operațiile de restaurare vor fi încheiate.

La Muzeul Borély din Marsilia au fost inaugurate în luna aprilie cîteva noi săli. Ele adăpostesc un important ansamblu de 300 de desene și picturi, donate orașului Marsilia de un colecționar parizian, fost ziarist și grafician. Colecția, care reunește lucrări de maeștri francezi, italieni și flamanzi — Poussin, Lebrun, Watteau, Fragonard, Greuze, Corot, Delacroix, Leonardo da Vinci, Correggio, Brueghel, Rembrandt etc., va fi expusă în permanență, sub numele « Donația Maurice și Pauline Feuillet de Borsat ».

Emigrat din Polonia în S.U.A., la începutul acestui veac, Joseph-Herman Hirschhorn a devenit între timp proprietarul celor mai mari zăcăminte de uraniu din S.U.A. și Canada și mare amator de artă, posesor al unei colecții de o remarcabilă valoare. După îndelungi ezitări el s-a decis în 1966 să doneze colecția orașului Washington. Această colecție va sta la baza unui nou muzeu numărînd nu mai puțin de 6.300 de opere de artă: 4.000 picturi în ulei și 300 în acuarelă, 2.000 sculpturi — dintre care 53 de lucrări de Henry Moore, 42 pînze de Daumier, 23 sculpturi de Giacometti, 22 lucrări de Degas, 21 de Matisse, 17 sculpturi de Rodin etc. Viitorul muzeu — a cărui construire a început de curînd, după proiectul arhitectului Gordon Bunshaft — va fi amplasat la Washington, între Capitoliu și Potomac.

MUZEE — EXPOZIȚII

Cunoscutele galerii londoneze « Marlborough» au organizat, între 26 martie și 17 mai, o retrospectivă Oscar Kokoschka, cuprinzînd lucrări din perioada 1907—1969 — uleiuri, acuarele, desene și gravuri. Cu acest prilej au fost puse în vînzare un număr de 41 litografii ale marelui artist.

Muzeul Ixelles din Bruxelles (15 aprilie-15 mai) și Casa de cultură din Namur (15 mai—15 iunie) au găzduit o expoziție retrospectivă consacrată lui Felicien Rops (1833—1898), primul ilustrator al lui « Till Ullenspiegel ». Gravor și remarcabil scriitor, stabilit la Paris, Rops a trăit într-un mediu de intelectuali, printre prietenii săi numărîndu-se Huysmans, Verhaeren, Barbey d'Aurevilly, Octave Mirbeau, care l-au apreciat și încurajat.

Muzeul din Grenoble a găzduit recent expoziția « Ceramica pictorilor », cuprinzînd piese de ceramică realizate de pictori de seamă ai secolului nostru — o demonstrație ilustrînd influența pe care aceștia o pot exercita asupra străvechii arte a focului. Au fost expuse lucrări de Picasso, Joan Mirò, Léger, Jean Lurçat, Chagall etc., ca și o serie de prototipuri executate de diferiți pictori pentru faimoasele manufacturi de la Sèvres.

2.000 de artiști au expus în acest an la a 80-a ediție a « Salonului independenților » din Paris, după vechile reguli, fără juriu, fără criterii, fără recompense și distincții, pe principiul autoselecției. În cadrul salonului a fost organizată, ca o secție autonomă, o mare retrospectivă intitulată « Anul 1910 » care a cuprins peste o sută tablouri expuse la salonul din acel an. Intenția organizatorilor a fost de a evoca climatul artistic de odinioară, efervescența care domnea în cadrul Salonului independenților, importanța pe care el a avut-o în evoluția artei moderne. De altfel, 1910 a fost și un an de triumf pentru « independenți », la acea ediție a salonului participînd, așa cum o dovedește și retrospectiva, Signac, Luce, Marquet, Lebasque, Manguin, Matisse, Friesz, Camoin, Laprade, Vuillard, Bonnard, Roussel, Valtat, Derain, Dufy, Vlaminck, Rouault, Serusier, Dunoyer de Segonzac, Lhote etc.

Muzeul din Bordeaux a organizat, în lunile aprilie-mai, prima expoziție în Franța a sculptorului italian Manzu. Expoziția a cuprins lucrări selecționate din diverse perioade de creație, printre care cîteva celebre efigii de cardinali. Un accent deosebit a fost pus pe prezentarea ciclului de sculpturi, mai puțin cunoscute, intitulat *Amanții* sau *Marii Amanți*. O serie de 30 desene, de o deosebită finețe, și o selecție de fotografii de mari dimensiuni au prezentat cîteva din monumentele realizate de Manzu, întregind expunerea.

EXPERIENȚE

În Italia, un grup de artiști decoratori, lucrînd împreună cu ingineri chimiști, au pus recent în circulație un nou produs, denumit « pespex », care, prin rezistența și prin calitățile sale de expresivitate plastică, sporește gama materialelor sintetice, puse la dispoziția creatorilor de forme. Din « pespex » au fost confecționate și expuse la Paris, Roma, New York, Londra, obiecte decorative de interior, mobile etc. Noul material se pretează foarte bine la combinații cu alte materiale sintetice și cu diferite metale.

« Sculptura audio-vizuală » — iată ultima inovație a sculptorului suedez Lars Fredrikson, stabilit în Antibe. Artistul a inventat un sistem electronic care transformă orice sunet emis de un obiect, mașină, corp uman în imagini vizuale luminoase, a căror intensitate variază în raport cu cea a sunetului. Ritmul oscilant al sunetelor se transformă în fascicole luminoase, la fel oscilante și imprevizibile, creînd jocuri subtile, fascinante chiar, de forme efemere, proiectate pe mici ecrane-concave sau convexe, mate sau translucide. Impresia este extrem de puternică, prin rapiditatea transformărilor și imprevizibilul lor.

PREMII — DISTINCȚII

Juriul « Premiului Emile Bernard », de sub președinția lui Héron de Villefosse, conservator șef al muzeelor orașului Paris, a acordat anul acesta prestigioasa distincție unei tinere artiste, Sybille de Moneron, și i-a organizat o expoziție personală. Mențiuni au primit pictorii Beruex și Luc François.

ION TĂTARU

PICTURA ROMÂNEASCĂ ÎN PERSPECTIVĂ EUROPEANĂ (III)

VASILE VARGA

În țările române trecerea lentă, dar continuă, către estetica Occidentului se precipită la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Noua tendință se infiltrează pînă și în pictura bisericească, dar cu atît mai mult în cea care devenise laică prin natura și destinația ei. Funcția decorativă și socială, respectiv funcția culturală a picturii zisă de șevalet, de tip occidental, se introduce la noi și indirect, prin iradierea ideilor, care treceau drept exemplare, dar și direct, datorită pictorilor străini, stabiliți în Valahia sau Moldova.

În acest punct ne putem întreba: ce este pictorul? Un meseriaș care se străduiește să răspundă unei nevoi sociale ce se cere împlinită? Sau pictura e un fenomen personal, o relație de la sine cu sine, un fel de « nebunie filozofică », o nevoie de cunoaștere, și, mai mult încă, de mîntuire? — dacă e să folosim acest cuvînt poate prea mare și prea pretențios aplicat aici. Nu așa par să fi înțeles actul de a picta cei care, la noi, între sfîrșitul veacului al XVIII-lea și prima jumătate a celui următor, au practicat pictura laică. Nu în acest mod au înțeles-o nici chiar unii dintre pictorii mari ai Renașterii, care, destul de adesea, erau « comandați » de comenzile lor. Dar la aceia putem crede că pasiunea interioară se împletea, în momentele cele mai fericite, cu ceea ce li se cerea. Această stare de echilibru, chiar de comuniune, între artist și public (de la care vor face violente excepții artiștii « blestemați » ai veacurilor XIX și XX) se reia la noi, începînd cu Grigorescu și cu cei care vor veni după el. Dar pînă la Aman, și inclusiv el, într-o formă, e drept, superioară prin înalta lui conștiință, toți pictorii de șevalet au făcut parte din categoria pictorilor-meseriași, care nu-și concepeau arta în afara și, cu atît mai puțin, împotriva cerințelor unei clientele. Și fiindcă așa se « cerea », fiindcă așa era gustul vremii, pictura lor se îndreaptă către viziunea tridimensională, de inspirație academistă.

Și tot acum este locul să ne întrebăm: această viziune formală tridimensională, luată de-a gata, putea căpăta cu timpul caractere estetice autonome, care să o diferențieze, calitativ, de corpul ei de origine, și să exprime ceva particular locului și oamenilor trăitori în noua ei patrie? Procesul de inducție a unor caractere stilistice a mai avut loc și în Occident. Dar se pare că formele induse au dăinuit și au avut valoare numai atunci cînd au căpătat caractere care să le diferențieze de ceea ce erau ele în locul de origine, cînd această diferențiere a fost marcantă și a exprimat spiritul patriei de adopțiune a stilului respectiv. Produs inițial în Italia, fenomenul spiritual al Renașterii a căpătat dimensiuni europene, îmbrăcînd în cultura fiecărei țări înfățișări și, odată cu ele, conținuturi proprii acestor culturi. Pictura olandeză a suferit, într-o perioadă, influența puternică a celei italiene, dar pentru noi acest fenomen apare mai mult ca un moment de slăbire a geniului național, căci ea a ajuns la universalitate abia prin dezvoltarea unor caractere stilistice proprii.

De altfel, rămîne de văzut pînă unde putem merge cu ideea unei unități culturale în numele unei structuri general umane. Calitatea, starea de « națiune » să nu fie decît o treaptă către marea așezare planetară a lumii? Pare destul de limpede că în planul civilizației așa ar sta lucrurile: o creație tehnică sau științifică este imediat adoptată cu exactitate riguroasă în formula ei matematică. Pe de altă parte, primitiva nevoie de diferențiere care face — mai bine zis făcea — ca aceleași modele de incrustări sau cusături, aceeași datină, tipul de casă, jocul și strigătura, aceeași baladă și același basm să difere, măcar un pic, de cele ale satului vecin — nu mai spun de ale provinciei vecine — aceeași nevoie obscură, dictată de un instinct al ineditului estetic, face ca pînă și produsul industrial, anonim și identic în principiul funcționalității sale, cu cea mai largă și anonimă răspîndire, să se deosebească, în forma sau în aspectul său, prin cîteva caractere, oricît de vagi, de aceleași produse ale vecinului. Automobilul, de pildă: se recunoaște eleganța și gustul formei unei mașini franceze, viziunea practică și eficace — punînd accentul pe « conținut » — a mașinii germane, caracterul familiar al celei italiene, sobrietatea și adesea umorul reținut al celei engleze, sau nevoia de fast a celei americane. Sau, trecînd la alt exemplu, nu s-ar putea spune că nu există nici o legătură între extrema fluiditate de aspect a unor produse industriale japoneze de largă utilitate și spiritul vieții, al artei tradiționale japoneze, chiar și atunci cînd el pare pierdut în impersonalitatea funcțională a acestora. Este poate mai greu să se descopere caractere stilistice proprii în obiectele producției industriale, dar dacă nevoia unor asemenea caractere se manifestă chiar și în acest domeniu, cu cît mai mult se va manifesta ea în creația artistică propriu-zisă! Cel puțin în stadiul actual al dezvoltării, treapta națională pare să fie încă reală, necesară și operantă pe plan estetic.

Dacă privim lucrurile « în mare », pe portativul formal al celor două milenii de pictură europeană, se discerne limpede atît existența unei direcții « realiste » tridimensionale, cît și a unei direcții bidimensionale, de inspirație formală orientală. Nu stilul în cadrul aceleiași viziuni a formei ne va interesa aci în primul rînd, ci viziunea formei însăși: tridimensionalitate în arta antică; bidimensionalitate și culoare simbolică în arta bizantină; tridimensionalitate subliniată în pictura clasică, barocă și romantică; iarăși bidimensionalitate în pictura modernă a secolelor XIX și XX.

Am încercat în altă parte să arăt că viziunea tridimensională poate fi considerată o expresie caracteristică structurii sufletești a europeanului occidental, a nevoii sale de concret, a înclinării sale către filozofia « faptei » în contrast cu aceea a « contemplării ». Și, invers, carac-

3. Plîngerea. Tempera pe lemn. Biserica Episcopală Curtea de Argeş, secolul XVI. Muzeul de Artă al Republicii. *Această icoană este o capodoperă, comparabilă cu cele mai prestigioase creaţii ale genului. Este o abstracţiune, evocatoare a planului transcendental.*

◀ 1. Evanghelistul Matei, St. Omar, sec. XI. Amiens, Biblioteca Națională.
Bizară această plăsmuire « avant la lettre » — născută, se pare, sub influența viziunii aduse de călugării sirieni misionari, în școala locală din nordul Franței — a expresionismului care, șase sau șapte secole mai tîrziu, va face originalitatea xilogravurii japoneze. Avem de-a face în această miniatură, marcată în același timp și de o influență nordică, cu « expresionarea », în scopuri programatic teiste, a unei forme aparținînd viziunii răsăritene. Cerințe similare leagă în chip subtil, peste meridiane și epoci, chiar peste civilizații diferite, forme ieșite din aceeași nevoie a sublimării expresive.

◀ 2. Portretul lui Mircea cel Bătrîn. Fragment de pictură murală din Biserica Episcopală de la Argeș, sec. XVI. Muzeul de Artă al Republicii. *Această reprezentare nu dorește să exprime viața temporală a unei ființe deosebite, ci este imaginea simbolică a demnității și puterii omenești binefăcătoare, ridicată în planul celor veșnice. Este Mircea trecut în lumea permanențelor, și această imagine care poate părea ieșită din neîndemînarea artistului este o expresie a nemișcării celor veșnice, purificată de orice urmă de accidental.*

4. Evanghelistul Matei. Imagine din Tetravanghelul dăruit de Ștefan cel Mare Bisericii Curții din Piatra. 1502. Muzeul de Artă al Republicii.
Dacă nu am ști că această imagine are mărimea unei pagini de Tetravanghel, am putea crede că este pictura unui perete imens de biserică. Copleșitoare demonstrație a monumentalului independent de dimensiunea materială a imaginii.
Este infinit mai « cultă » această imagine a reprezentării esențialului spiritual, și mai modernă, din punctul de vedere al omului secolului al XX-lea, decît coborîrea din cerul spiritualității în accidentalul aparențelor.

5. Portretele a trei călugări ctitori. Pictură murală pe lintelul portalului deambulatoriului templului nr. 9 din Bazaklik Mustuq (regiunea Turfan). Sec. VIII—IX. Berlin, Museum für Völkerkunde.
Cerințe interioare, similare, de reprezentare a unei realități sublimate, leagă această străveche imagine de artă cultă din centrul Asiei, de icoanele pe sticlă de caracter rural care vor apare cu zece secole mai tîrziu în centrul și nordul Transilvaniei. Dacă facem abstracție de caracterele individuale ale personajelor și de funcția imaginii, sîntem izbiți de similitudinea mijloacelor formale.

6. PÂRVU MUTU: Autoportret. Frescă din Biserica din Bordeşti. Sec. XVII.
Pictura acestui maestru al picturii răsăritene, tipică pentru forma « imblinzită » a stilului riguros din care provine, este o mostră de artă în care se exprimă limpede tendinţa de sublimare a imaginii, care, prin intermediul stilului bizantin, « se aude » din acel leagăn al interiorizării expresiei plastice ce-şi are obîrşia în misterioasa Asie. Pictura românească veche, nu mai puţin artistică şi mare în felul ei, a căpătat caractere stilistice proprii, care constau într-o abstracţiune îmbunată de afectivitate, avînd acel aer de « cuviinţă » atît de reprezentativ pentru firea oamenilor acestor locuri.

7. MANOLE ZUGRAVUL, DIMA şi ANGHEL: Jupâniţa Elena, detaliu.
Frescă din Biserica din Căzăneşti, Vîlcea, 1810.
Ne aflăm în anul 1810. Prejudecăţile estetice ale timpului au putut subestima această capodoperă de pictură, infinit superioară tuturor producţiilor academismului nu numai de la noi, unde se afla proaspăt importat, ci chiar şi din teritoriile de baştină ale acestora.

8. Mihail Töpler (1760—1820): Hătmăneasa Maria Cantacuzino.

Odată cu schimbările ce se produc în viața societății la începutul sec. XIX, privirea păturii « culte » se îndreaptă tot mai mult spre Occident, de unde vin răscolitoarele idei de libertate și demnitate. În cadrul acestui proces, apare portretul laic, bazat pe o viziune imitativă. Dar, lăsînd la o parte talentul autorului, ce învechită ne apare astăzi această viziune îngust imitativă, care trecea pe atunci drept o expresie, ce-i drept întîrziată, a modernului!

9. Eustație Altini (178?—1815): Portret de femeie. Muzeul de Artă al Republicii.

Imitarea aparențelor realului, la care, după exemplele ilustre ale marilor maeștri, se poate accede prin pictura în ulei, este evidentă și la acest bun artizan al paletei. Mentalitatea artistică generată de Renaștere, și stimulată de exemple ilustre, apasă greu pe imaginația pictorilor străini, în trecere sau stabiliți în țările române, care o transplantează aici ca pe o expresie a « modernității ».

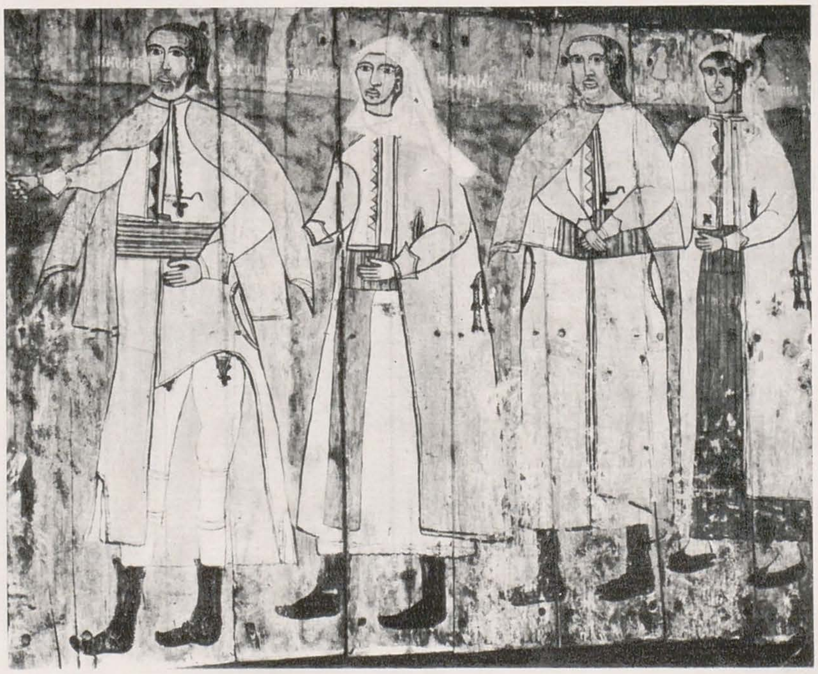
10. Nicolae Polcovnicul (1790—1825): Soția și copilul artistului. Muzeul de Artă al Republicii.

Spre deosebire de Töpler, Schöft sau Altini, Nicolae Polcovnicul pare mai stînjenit în a adopta viziunea tridimensională. Voința sa estetică de adaptare la noul gust pare turburată nu numai de deprinderile tradiției, ci, poate, și de un firesc al viziunii și al simțirii. Compozițiile sale sînt încarnări ale accidentalului aparențelor, în spiritul unei picturi ilustre care începea să fie uitată, ignorată.

11. Matei Zugravul, fiul său Nae și ucenicul Tudorache: Stanca, soția lui Barbu Caragic și Casandra, fiica sa. Frescă din Biserica din Zăvideni — Vîlcea. 1832.

Costumul occidental pătrunde în portretele votive din bisericile sătești. Este stranie transpunerea academismului la modă în datele unei picturi transcendentale. Dar cu toate accesoriile modei și tendințele gustului, sub aceste aparențe temporalizatoare, se simte încă vie în imaginația pictorului activitatea lăuntrică a viziunii tradiționale.

12. THEODOR AMAN (1831–1891): Portretul Principesei Zoe Brâncoveanu. Ulei. Muzeul de Artă al Republicii. *Ca pictor cult și instruit, adaptat gustului vremii, animat de ambiții nobile dar și însuflețit de ispitiri trecînd dincolo de posibilitățile talentului său, Aman întoarce hotărît spatele tradiției picturii bidimensionale. Portretul acesta este o bună lucrare academică, în care însă artistul este veleitar și al cărei interes rămîne mai mult documentar.*



13. CONSTANTIN ZUGRAVUL și DUMITRU ZUGRAVUL: Nicolae Săftoi și Nicolae Roșca cu soțiile lor Maria și Ilinca. Biserica de lemn din Lelești – Gorj. Pictură pe lemn din anul 1847.
În timp ce în casele avute pătrundea triumfal pictura academistă, în micile bisericuțe de țară se continua o tradiție, modernizată și ea, dar nu prin adoptarea dispersonalizatoare, ci prin adăugare de caractere noi sau modificate, în funcție de schimbările inerente evoluției vremurilor. Astfel, portretele votive încep să fie și ale unor simpli țărani cu soțiile lor, îmbrăcați în hainele lor obișnuite de duminică. A trebuit să treacă o sută de ani și o revoluție în estetică, pentru ca farmecul și spiritul acestor imagini, insuficient cunoscute încă, și periclitate de neînțelegere, să poată fi apreciate. Cîte asemenea comori nu se vor fi pierdut odată cu degradarea vechilor bisericuțe de lemn! Dintre acestea mai dăinuie unele în nordul Transilvaniei, pe Valea Mureșului inferior sau în Oltenia aprigă, păstrătoare încă a unor comori ce abia acum încep să fie cunoscute și prețuite, și care va da, în pictura veacului XX, pe un Ghiață și Țuculescu.

terul bidimensional al artei bizantine, o extindere europeană a spiritualității orientale, a înclinării orientale către contemplație și interiorizare. Aceasta pe plan estetic. Ne lipsește posibilitatea de a discerne acest lucru și pe plan filozofic – s-ar putea prea bine ca aceasta să nu fie decît o simplă presupunere. Dar oricare ar fi cauzele ei adînci, tradiția plastică în Europa precreștină pare să fi fost aceea a concreteții imaginii plastice și a tridimensionalității, a materialității și a faptei, a acțiunii. Iar în Asia, aceea a bidimensionalității, a sublimării imaginii plastice, a reducerii ei la o formă scrisă – înscrisă –, care, dacă poate avea cîteodată și o funcție decorativă, ornamentală, poate avea, în schimb, nu mai puțin, și o alta, contrară, expresivă, filozofică. La care dintre aceste două tradiții mari, simplist spus, se atașează cultura noastră, datele ei particulare, proprii?

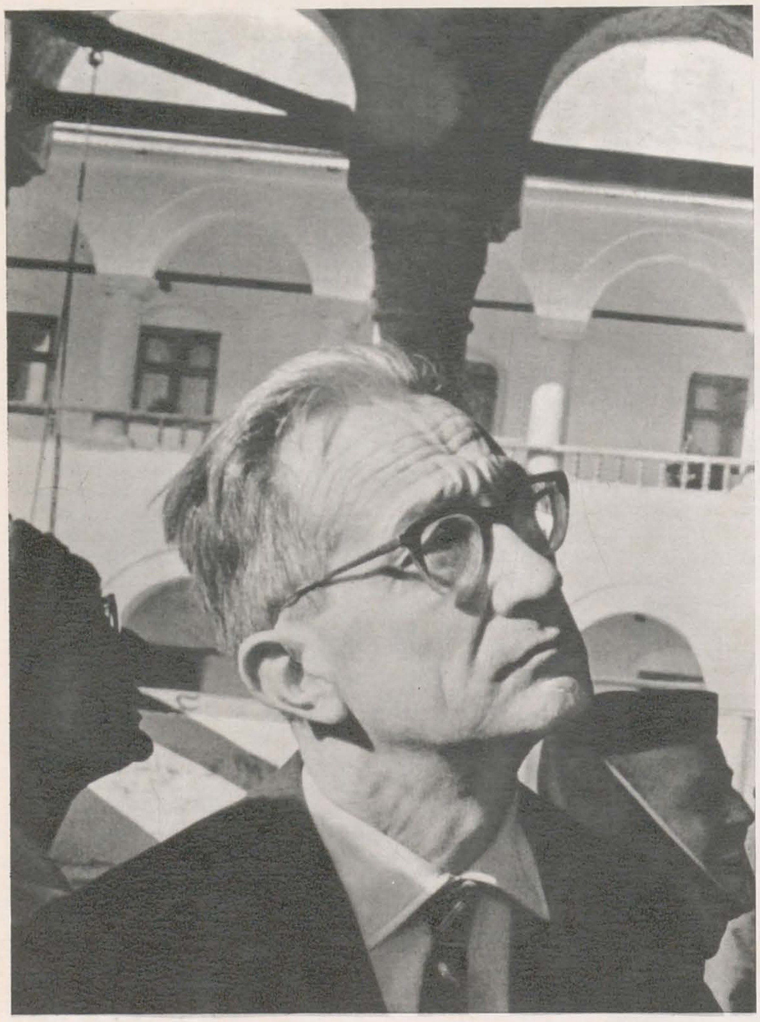
O teză destul de răspîndită a susținut că în țările române nu a existat o artă autohtonă (cei care au pictat bisericile ar fi fost străini), pînă cînd pictori-călători străini și un tineret entuziast, dornic de eman-

cipare, au împămîntenit şi aici, în sfîrşit, o artă « adevărată », o pictură de şevalet după exemplul ţărilor « avansate ». Cercetători mai noi au descoperit însă, cu bucuroasă mirare, că a existat aici o continuitate plastică, că mare parte dintre zugravii de biserici, adesea vestiţi, porniseră de aici şi că tradiţia unei picturi nu a fost niciodată întreruptă. A unei picturi cu utilitate evident religioasă, fie că se afla în biserici, fie în casele oamenilor. Iar arta portretului se rezuma, ca şi în Apus înainte de Renaştere, la portrete votive. De altfel, temele laice de sine stătătoare, mitologice sau pur şi simplu domestice, pur şi simplu reale, nu apar în pictură decît ca efect al unor transformări foarte complexe ale societăţii şi ale gîndirii şi, desigur, doar ca expresie a viziunii tridimensionale, care găsea în materialitatea obiectelor şi formelor un teren de exaltare a modului laic de a resimţi lucrurile şi viaţa. Nu trebuie uitat că în Occident, o pictură independentă de viaţa religioasă, întreprinsă ca act de cunoaştere laică a lumii şi de încîntare lirică în faţa ei — la polul opus mentalităţii care vedea în viaţă o « vale a plîngerii » — a pornit chiar din căutările în domeniul formei concrete tridimensionale. Spiritul omului, după o multiseculară aplecare asupra lui însuşi (Orientul fiind locul de origine al acestei introspecţii), regăsea un izvor de bucurie şi de mirare în natura fizică a realităţii exterioare. De aici, voluptatea cu care se adîncea în substanţa acestui real, sau, cel puţin, în iluzia acestei substanţe, în timp ce în Răsărit, chiar şi frumuseţea naturii se contempla detaşat, sublimat, fie apolinic şi interiorizat ca în pictura chineză, fie dionisiac, dar detaşat, ca în cea persană, fie mistic ca în cea bizantină. Formele şi faptele realităţii nu erau luate aici decît în înţelesul lor simbolic şi ideatic, al unor acţiuni şi realităţi divine, şi aproape niciodată în ele însele, pentru frumuseţea lor panică. La noi, secolul XIX a adus cu sine, odată cu schimbările produse în structura societăţii, cu modul occidental de a privi realitatea, şi tendinţa de a o reprezenta în modul cel mai eficace, cel volumetric şi tridimensional, în care culoarea, de la vechea ei funcţie simbolică şi expresionistă — obiectiv sau subiectiv expresionistă — căpăta o funcţionalitate reprezentaţională, dacă ne este permis să spunem aşa. Cu pictorii de după 1800, încep să se facă şi aici portrete memoriale şi omagiale, apoi portrete închinate frumuseţii fizice a unor figuri, chiar dacă această frumuseţe comporta şi valori ne-fizice propriu-zise. De aici şi pînă la introducerea de către Aman, şi alţi cîţiva, a « peisajului » independent, a « naturii moarte » şi a « capului de expresie » nu e decît un pas pe drumul autonomizării « subiectului », al emancipării lui de sub tutela utilitarismului social, didactic sau pedagogic.

Dacă adoptarea viziunii tridimensionale a formei plastice s-a făcut cu restricţii în ţările române pînă la începutul secolului XIX, în deceniile următoare fascinaţia exercitată de cultura apuseană a crescut, şi acest lucru s-a oglindit în aderarea totală a pictorilor români de atunci, un Livaditti, un Negulici, un Panaiteanu-Bardasare, un Tattarescu şi pînă la Aman inclusiv — cel mai tînăr dintre ei. Ca să nu mai vorbim de pictorii străini veniţi în trecere sau stabiliţi aici definitiv sau numai pentru un timp, cum au fost Töpler, Altini, Schoefft, Wallenstein, Schiavoni sau Chladec, care nu aveau nevoie să adopte nimica, deoarece aduceau cu ei nu numai viziunea tridimensională şi tehnica de clar-obscur, devenite tradiţionale în ţările lor de origine, dar înseşi caracterele stilistice ale popoarelor din care făceau parte. Privindu-le lucrările şi neştiind de cine au fost făcute, nu e nevoie de un deosebit spirit de pătrundere pentru a-ţi da seama că ai de a face cu un italian, urmaş îndepărtat al marii tradiţii, sau cu un german, în persoana lui Schoefft sau Töpler; impresie care se schimbă de îndată ce privim un portret rămas de la un Nicolae Polcovnicul sau de la un Ion Balomir, pe care îi vedem încadrîndu-se anevoie în schema viziunii tridimensionale şi de clar-obscur, părînd incontinuu şi subteran traşi îndărăt, către bidimensionalitatea tradiţională. Cu această viziune tridimensional-limitativă a formei, se va merge pînă la Aman, Sava Henţia, Mirea ş.a. Oricît am căuta, nu putem găsi la astfel de pictori o notă personală care să lege într-un fel acest mod de a vedea forma de cel tradiţional. În cel mai bun caz, autohtone erau numai subiectele tratate. Ca şi cum, pentru a crea o pictură care să ne aparţină, ar fi fost deajuns să se picteze un ţăran român sau un peisaj de pe Valea Prahovei, cum va face Aman, sau legenda Vîrfului cu Dor, cum va face Mirea. Iar dacă am ţine seama de felul în care este văzută forma în aceste picturi, le-am putea situa oriunde în ţările din jur, oriunde academismul formelor rutinare ale clasicismului s-a osificat în prejudecăţi estetice şi tehnice. Acestor pictori-meseriaşi le era imposibil să vadă forma altfel decît prin numeroasele lentile îmbîcsite, adăugate mereu, ale viziunii unor mari pictori europeni, lentile sub grosimea cărora îşi pierdeau identitatea atît realitatea vie, pe care de fapt o vizau, cît şi identitatea stilului acestor ilustre exemple ale trecutului. Ei erau sinceri prin prisma altora, dacă se poate închipui aşa ceva. În realitate, ei nu aveau nimic personal de spus, care să îi oblige la crearea unui vocabular plastic original. Respectul datorat strădaniei, bunei credinţe şi abnegaţiei, nu trebuie să ne obtureze luciditatea şi intransigenţa de a vedea limpede nişte lucruri a căror înţelegere concesivă riscă să deruteze spiritele cu privire la veritabila valoare a unei opere de artă. Spiritul de comunitate europeană, nevoia unei istorii « à la page » şi sentimentele patriotice inevitabile nu trebuie să ne facă să vedem în aceşti pictori, aşa cum s-a afirmat, pe primitivii unei picturi româneşti moderne în germene. Din păcate, această pictură nu era nici modernă, nici românească, nici primitivă, nici vie şi, exagerînd puţin, am putea spune că — exceptînd unele portrete de femei ale lui Panaiteanu-Bardasare, sau unele reuşite ale lui Mişu Popp şi Aman — ea nu este nici măcar pictură, într-atît sensibilitatea şi luciditatea sînt robite rutinei şi neputinţei. Este vorba de nişte foarte demni meşteşugari, adesea cu o înaltă conştiinţă a funcţiei lor sociale şi culturale, poate cu un cult deosebit al artei, calităţi omeneşti datorită cărora operele lor se ridică, cel mult, *pînă* în pragul artei, pe care, rămînînd în cadrele aceleiaşi viziuni, îl va atinge abia Nicolae Grigorescu.

De altfel, nici nu putem întrezări posibilitatea unei legături între pictura tradiţională, bidimensională, procedînd prin localităţi de culoare delimitate de conture independente care « scriau » forma şi spiritul acesta nou care pusese stăpînire pe minţile unor oameni odată cu citadinizarea lor; în trecut oamenii aceştia locuiau în sate şi, în lipsa lor de instruire — care însă nu însemna deloc lipsă de cultură înţeleasă într-un fel mai larg şi mai profund —, simţeau nevoia să-şi pună casa şi sufletul la adăpost de tribulaţiile ascunse ale forţelor răului şi să ţină viu sentimentul şi conştiinţa apartenenţei lor la o comunitate care trebuia să răzbească prin veacuri dificile. Ne imaginăm greu pe pictorul de la 1860 luînd un fragment de compoziţie de pe masa Cinei celei de Taină şi intitulîndu-l Natură moartă pentru uzul noilor generaţii. De altfel viziunea acestor forme îşi avea contextul şi funcţionalitatea ei foarte bine precizate; o prelucrare, fie şi cu spirit critic, şi o aplicare la alte necesităţi decît acelea cărora îi fusese destinată, ar fi fost un lucru tot aşa de steril ca şi clişeele « modernismului » acelui timp. Un conţinut de viaţă nou şi trăit într-adevăr de către artist ca un fenomen personal, trebuie — şi avea mai tîrziu — să-şi găsească formele originale de exprimare, în care să nu fie nici un hiatus între ceea ce vrea să spună şi mijloacele formale ale limbajului, chiar dacă, pe de altă parte, urmînd mersul inexorabil al vremii, funcţia unei părţi a picturii şi repertoriul ei de motive se vor schimba, suferind, inevitabil, în urma modificărilor survenite în viaţa generală a oamenilor prin contribuţia ştiinţei şi tehnicii, o influenţă din partea picturii occidentale moderne. Acest lucru se va întîmpla, şi încă la un înalt nivel de artă, de astă dată pe deplin vie şi cu vădite note originale, dar nu cu Mirea sau Sava Henţia, şi nici chiar cu Aman — cu toată receptivitatea acestuia, uimitoare de altfel, la ceea ce era important şi nou în pictura occidentală; e deajuns să ne gîndim că, mai mult decît însuşi mai tînărul Grigorescu, Aman a fost receptiv — şi încă la bătrîneţe! — la exemplul impresionismului — afară de cazul, încă şi mai meritoriu, că imaginile sale din natură, cu personaje în plin soare, nu ar fi expresia unor căutări proprii, departe numai calitativ de căutările asemănătoare ale unui Manet, de pildă. Abia Grigorescu va fi acela care, în noile condiţii spirituale ale epocii, va găsi — şi la ce nivel artistic calitativ! — acordul plastic între un conţinut de viaţă schimbat şi forma sa firească de exprimare artistică.

Aşadar, ni se pare necesar să facem anumite rezerve cu privire la calitatea de « pictori primitivi români », atribuită în trecut artiştilor care au introdus la noi, fără restricţii de ordin estetic şi tehnic, pictura occidentală. Nu-i putem considera primitivi pe aceşti artişti cărora numai capacitatea creaţiei le lipsea pentru a fi nişte pictori savanţi, nişte meşteri ai picturii clasice academice. Nu erau nici naivi prin natura lor, nici neinstruiţi, nici ignoranţi în tehnica lor. Dimpotrivă, dacă le putem reproşa ceva, ar fi excesul de prejudecăţi paralizante care se interpuneau între ei şi realitate şi îi împiedecau să o vadă cu propriile lor mijloace fireşti, să aibe o concepţie personală şi originală despre lume, fie ea şi în cadrul unei viziuni mai generale la care ar fi aderat, adică tocmai caractere diametral opuse ideii de primitivitate în artă. Pictor primitiv ni se pare acela al cărui talent, oricît de mare, se exprimă prin intermediul unei viziuni naive din punct de vedere intelectual, simplificatoare şi stîngace din punct de vedere tehnic şi — lucru esenţial — neaservite nici unei idei preconcepute în legătură cu arta. Este meritul timpului nostru de a fi fost capabil să vadă în arta lui Rousseau Vameşul aceste caractere distinctive ce puteau fi — şi vor fi şi fost multă vreme în alte epoci — cu uşurinţă luate drept semne evidente ale unei totale lipse de « talent », în înţelesul clasic şi savant al cuvîntului. Numai o epocă saturată de cultură, care a clarificat multe neînţelegeri, putea să valorifice calităţi care se pretau aşa de uşor la a fi confundate cu expresii ale neputinţei sau ale barbariei. Nu dorim cu tot dinadinsul să negăm meritul şi valoarea cetăţenească a unora dintre cei care au introdus la noi un mod superior de a înţelege utilitatea culturală a picturii, dar ar fi regretabil ca, în numele acestui respect firesc, să întreţinem, fără voia noastră, confuzii în domeniul valorilor. Merit civic, merit cultural, merit artistic, nu sînt totdeauna sinonime. Nici unul dintre aceşti pictori, inclusiv Aman (deşi s-a bucurat de aprecierea parţială a intransigentului Pallady), inclusiv Mirea, nu a depăşit în pictura lui un nivel mediocru. Cu menţiunea că aceştia doi aveau veleităţi mai mari decît ceilalţi în privinţa rolului şi a picturii lor, din păcate nesusţinute de mijloace estetice corespunzătoare. Erau nişte foarte buni meşteşugari, care aplicau cu relativă îndemînare formula academică. O mai vădită mărturie a acestei tragice disproporţii între dorinţă şi putinţă, decît dezastrul artistic pe care îl constituie pînza lui Aman Boierii surprinşi de trimişii lui Ţepeş sau Bulgarii masacraţi de turci — perseverare ce dovedeşte cu atît mai mult lipsa lui de luciditate cu privire la propriile sale mijloace — e greu de închipuit. Receptivitatea sa uimitoare (şi pe alocuri anumite aspecte ale sensibilităţii sale) arată că, dacă ar fi dovedit un mai mare simţ al măsurii şi curajul de-a se fi resemnat să rămînă el însuşi, pictura lui ar fi cîştigat în calitate, chiar dacă ar fi pierdut întrucîtva în ochii contemporanilor, şi imaginea noastră despre el ar fi cu totul alta. Cînd ne gîndim că în toată pictura lui Andreescu şi chiar în imensa producţie artistică a lui Grigorescu, chiar şi în cea din perioada zisă de « declin », nu se cunoaşte nici măcar un singur caz de asemenea discrepanţă între intenţii şi posibilităţi, ne apar cu atît mai vii minunatul simţ al măsurii şi armonia sufletească nativă nedezminţită a acestor adevăraţi maeştri ai picturii noastre. Dar similitudinile şi deosebirile dintre Aman, Grigorescu şi Andreescu vor forma obiectul unor observaţii viitoare.



PROBLEME CONTEMPORANE

URBANISTICA: SPAȚIU ȘI AMBIENT*

Prof. G. C. ARGAN

Întrebarea dacă, în esență, urbanistica este artă ori știință, nu are sens. Nu are, dat fiind că distincția și opoziția dintre artă și știință nu ne mai interesează, țin de un schematism cultural depășit, nu mai servesc la limpezirea, ci doar la tulburarea ideilor. Urbanistica este o disciplină nouă ce presupune depășirea acestui schematism și, mai exact, și l-a încorporat în chiar procesul său de formare.

Așa cum se întîmplă de obicei, noua disciplină s-a format, desigur, folosind elemente aparținînd culturii care a precedat-o. Se poate spune prin urmare că e alcătuită dintr-un element științific, în sensul tradițional al cuvîntului, dat fiind că apelează la analize riguroase privind condiția demografică, economică, de producție, sanitară și tehnologică a unor agregate sociale; un element sociologic pentru că cercetează structurile sociale și posibilele lor evoluții; un element politic pentru că influențează asupra acelor evoluții, orientîndu-le în anume direcții; un element istoric, dat fiind că privește situațiile sociale în dubla perspectivă a trecutului și a viitorului — și, în fine, un element estetic pentru că duce totdeauna la determinarea unor structuri formale.

Urbanistica nu se distinge de toate celelalte discipline instituționalizate prin calitatea conținuturilor ei, ci prin felul în care le elaborează, le pune, dialectic, în raport unele cu altele, le organizează într-un sistem ale cărui diverse componente duc la o rezultantă. Rezultanta nu este un tablou statistic, nici reprezentarea sintetică a unei situații sociale de fapt: este un program, un plan, un proiect. Este deci vorba de a ști cu ce scop se programează, se planifică, se proiectează.

Este evident că indiferent ce se programează, se planifică ori se proiectează, obiectul e totdeauna existența umană ca existență socială și că dacă nu s-ar socoti că existența socială va fi, sau va trebui sau ar trebui să fie altfel decît ce e, nici nu s-ar planifica ori proiecta. Firește, nu orice programare, proiectare și planificare e și urbanistică, ceea ce nu înseamnă că urbanistica este doar un anume sector în cadrul programării globale care e, ori ar trebui să fie, norma pragmatică a tuturor regimurilor democratice. Acțiunea ei cuprinde întreagă sfera socială și nu doar pe aceasta, pentru că, la drept vorbind, realitatea pe care disciplina urbanistică și-o asumă ca structurabilă și-și propune s-o structureze este lumea întreagă, considerată ca oiké, locuință a omului. După cum se știe, există de pe acum planuri de urbanizare a întregii suprafețe terestre, planuri pe care atît dezvoltarea actuală cît și cea previzibilă a tehnologiei ne interzic a le socoti utopice. Buckminster Fuller, de exemplu, a demonstrat că problema nu e nici măcar o problemă de tehnologie, ci doar de investiții financiare. În Europa, America, Japonia, studiile urbanistice de mare perspectivă (însă termenele cele mai îndepărtate ajung acum la anul 2000, adică o dată destul de apropiată) prevăd urbanizarea — dacă nu chiar de-a dreptul unificarea urbanistică — a întregii suprafețe a globului pămîntesc, configurat astfel ca un unic sistem dinamic de informare și comunicație. Așa cum de altminteri încă de pe acum se configurează — și nu spre plăcerea noastră, aș zice — țesutul urban, în întregime folosit, mai mult: exploatat de tehnologiile consumurilor de masă.

Ceea ce, practic, elimină concepțiile de care am amintit, este natura; și înțeleg natura ca realitate indefinit extinsă dincolo de orizontul cunoștințelor și posibilităților de explorare și de lucru ale omului. Adică natura ca lume a cauzelor prime și a țelurilor ultime.

Procesul de demitizare și de desacralizare de care se face atît caz, ca și cînd ar fi punctul de ajungere al laicismului modern, nu este altceva decît această demitere a naturii din rangul de regiune misterioasă a puterilor incontrolabile ale mitului și ale sacrului. Sau poate

---

* Conferință ținută recent de profesorul Giulio Carlo Argan la Galeria de Artă Modernă din Roma. Text obținut prin amabilitatea organizatorilor.

că ce numim laicism modern nu e decît urbanistică integrală, transformarea [1] întregii lumi într-un oraş.

Fapt este că în trecut, şi încă într-un trecut nu prea depărtat, regiunea mitului şi a sacrului era natura. Iar natura era ceea ce se afla dincolo de zidurile oraşului, spaţiul neprotejat, spaţiul neînchis. În jurul témenos-ului urban, în incinta sacră a civilizaţiei sau a cetăţii — două cuvinte cu aceeaşi rădăcină — se află într-adevăr o zonă de graniţă, satul, locuit de fiinţe a căror natură părea nesigură şi ambiguă, între om şi animal: oamenii ţarinilor, trăind după tradiţii străvechi şi dedicaţi unor tehnici arhaice, aproape rituale, legate de ritmurile anotimpurilor şi ale ciclurilor lunare, însă atît de diferite de tehnicile civilizate, culte, intelectuale, ale artizanului urban.

Dar dincolo de această zonă incertă, unde cîteodată orăşanul se ducea căutînd un scurt şi regenerator contact cu marea mumă, începea natura adevărată, aceea care încă la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi la începutul secolului al XVIII-lea era considerată ca duşmană, inaccesibilă, inviolabilă, frecventată doar de fiare şi ape; şi, fireşte, de Dumnezeu, de geniile binelui ca şi de cele ale răului (gîndiţi-vă la William Blake). Era sublimul şi reprezenta limita, frontiera dintre locuit şi nelocuibil, dintre oraş şi pădure, dintre spaţiul geometric sau mensurabil şi dimensiunea necuprinsă, incomensurabilă a existenţei. Şi, considerîndu-se că structurile spaţiului există nu în realitatea obiectivă, ci în gîndirea care le gîndeşte, reducţia e simplă: oraşul este dimensiunea distinctului, a relativului, a conştientului, a lui ego; sublima natură este dimensiunea transcendentului, a absolutului, a lui super-ego.

În istoria interpretării oraşului şi apoi a urbanisticii, ca disciplină autonomă, tema sublimului e mereu prezentă şi determinantă: altfel nu s-ar explica catedralele gotice, arhitectura lui Michelangelo şi a lui Borromini. Fără poetica sublimului — în sens istoric, de data aceasta — nu s-ar explica geometrismul lui Ledoux, ascetismul tehnologic al lui Gaudi, expresionismul lui Mendelshon, fantaziile alpine ale lui Taut şi ale Grupului din Noiembrie. Elementul utopic al urbanisticei, element care trebuie considerat drept o constantă, nu-i altceva decît rezultatul extrem al poeticei romantice a sublimului. Cu această precizare, însă, că sublimul sau transcendentul este socotit ca subjugat de efortul tehnologic al omului.

Se întîmplă astfel o foarte stranie răsturnare de poziţii: mitul sublimului şi al terificului, încetînd de a mai fi reprezentat de forţele cosmice, se transferă forţelor tehnologice, deci umane, ce-şi supun forţele cosmice şi le utilizează. Astfel omul face din tehnica sa un mit şi, ce e mai rău, un mit htonic. Cel care poate înfăptui, care înfăptuieşte, concepe teroarea de sine. Cum explică foarte bine Gunther Anders, el ajunge să se ruşineze de imperfecţiunea şi slăbiciunea propriei sale fiinţe biopsihice în comparaţie cu perfecţiunea operelor lui tehnologice. Are oroare de a face lucruri mai bune decît el însuşi. Maşinile lucrează mai bine decît mîinile lui. Calculatoarele electronice gîndesc mai bine decît capul lui. Oraşul, care în trecut era locul închis şi sigur prin excelenţă, pieptul matern, devine locul insecurităţii, al inevitabilei lupte pentru supravieţuire, al fricii, al neliniştii şi al disperării. Dacă oraşul n-ar fi devenit metropola industrială, dacă în epoca industrială nu s-ar fi dezvoltat cum s-a dezvoltat, filozofiile neliniştii existenţiale şi ale alienării ar fi aproape fără sens şi n-ar fi — cum sînt — interpretări ale unei condiţii obiective a existenţei umane. Existenţialismului lui Kierkegaard, al lui Heidegger, al lui Sartre ar fi inexplicabil, inexplicabil ar fi şi materialismul marxist, analizele radical negative ale unor Honckhainer, Adorno, Marcuse referitoare la un sistem care se traduce ori se fenomenalizează în mediul fizic, concret, incontestabil opresiv şi represiv al oraşului.

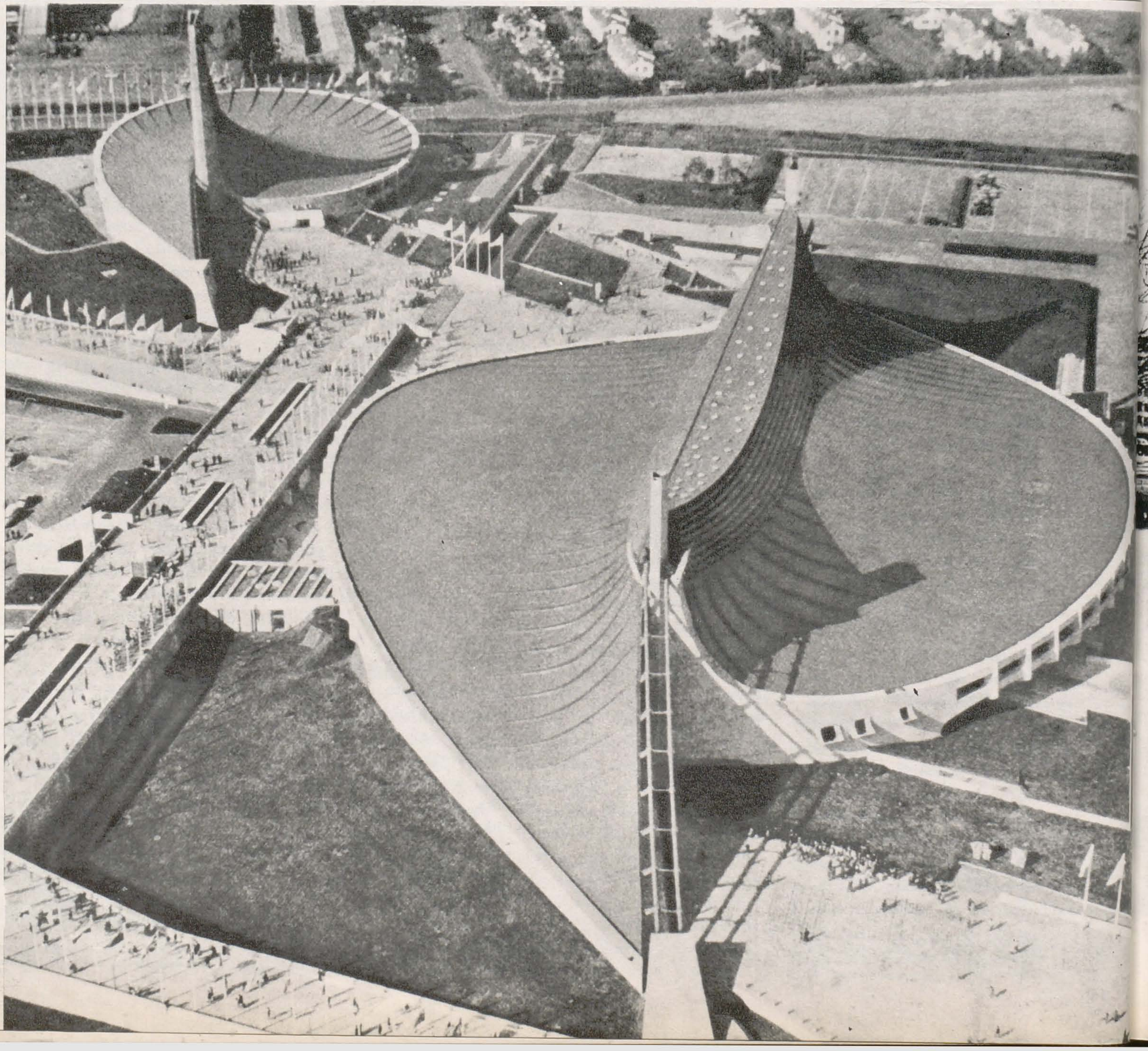
Dar ce s-a petrecut în oraşul modern?

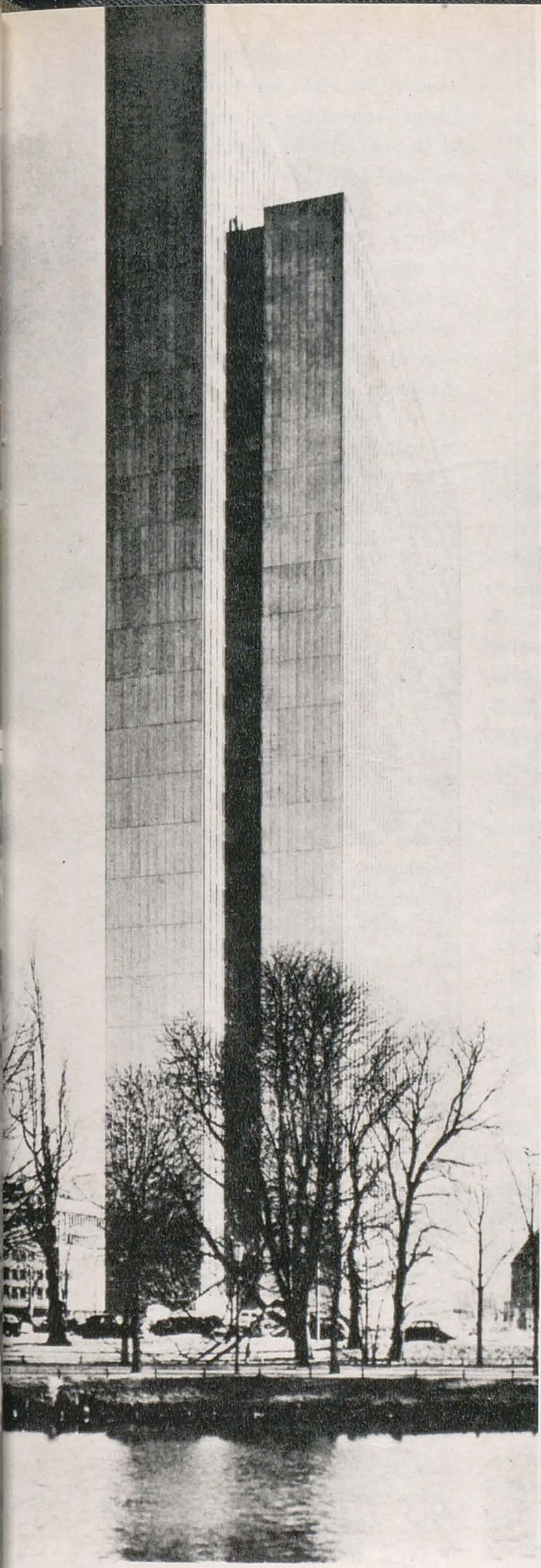
S-a redus mereu, pînă la eliminare, valoarea individului, a lui ego; individul nu mai este, în masă, decît un atom. Eliminînd valoarea lui ego, se elimină valoarea istoriei al cărei protagonist este ego; eliminînd pe ego ca subiect, se elimină obiectul corespunzător, natura. Într-adevăr, în concepţia clasică, natura nu-i altceva decît acea parte din realitatea infinită în care toate lucrurile se individualizează şi se definesc ca ego pentru că aşa sînt gîndite. Eliminînd nivelul echilibrator şi discriminant al lui ego, socotind existenţa drept o continuă şi neliniştitoare oscilare între sub şi supraconştient, realitatea se prezintă ca sub ori supranatură: neliniştită oscilare între infim şi sublim. Realitatea nu se mai prezintă la scara umană, adică în măsura la care poate fi concepută, gîndită, înţeleasă de om, ci în măsura în care nu poate şi nu trebuie să fie gîndită, ci doar dominată ori suportată, obiect al unui succes ori al unei înfrîngeri: la dimensiunea, deci, a infinitului mare şi a infinitului mic, a superiorului şi a inferiorului.

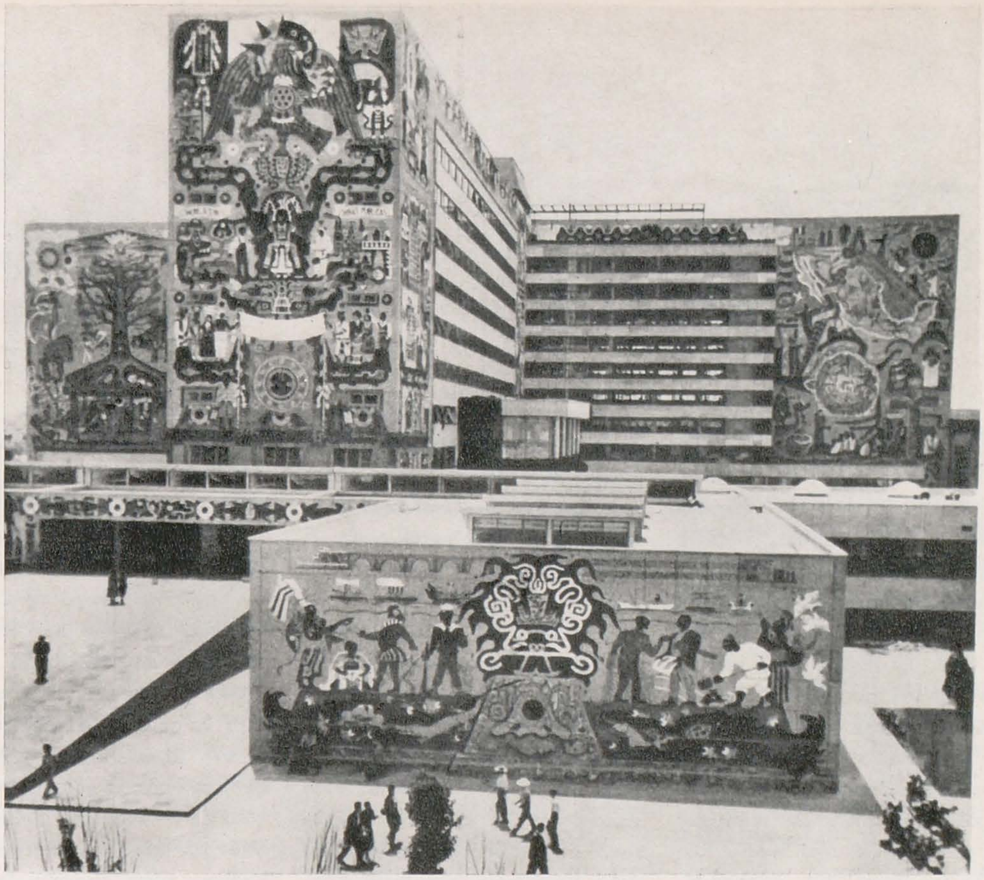
În proiectele pentru oraşul viitorului, oraşul tehnologic sau, cum îl numesc unii, « spaţial », oraşul e conceput ca infinit de mare; dar infinit marelui, din punctul de vedere al masei, îi corespunde, din punctul de vedere al individului, infinit micul, minimul. Proiectanţii oraşului viitor — şi e de ajuns să răsfoieşti una dintre multele cărţi de anticipaţii urbanistice — par să aibă oroare de nivelul plan, de nivelul natural al pămîntului, al vieţii; oraşul viitorului se cufundă în măruntaiele pămîntului ori urcă la înălţimi ameţitoare, suspendat, ca şi urzit în aer. Dar să nu uităm că nivelul plan, nivelul solului, a avut totdeauna o enormă, fundamentală importanţă în concepţia umană despre spaţiu. El este cel care distinge şi în acelaşi timp pune în relaţie ce este pe pămînt cu ce este sub pămînt, viaţa, lumea originilor şi a motivelor profunde, rădăcinile fiinţei şi lumea scopurilor, a descătuşărilor spirituale. [2] Este limpede că eliminarea nivelului plan retrage orice semnificaţie orizontului, liniei care delimita circular — de jur împrejur — planul, situîndu-ne în centru:

[1] În original: la riduzione, reducerea, restrîngerea (n.tr.)

[2] il mondo dei fini, degli esiti spirituali.







1 | 2 / 3, 4 5 / 6

1. Mănăstirea Moldovița, sec. XV
2. Versailles — Grădinile
3. KENZO TANGE: Sala sporturilor din Tokio
4. HELMUT HENRICH și HUBERT PETSCHNIGG: Societatea Phœnix-Reinrohr — Düsseldorf, 1960
5. RAUL CACHO și AUGUSTO PEREZ PALACIOS: Ministerul comunicațiilor și lucrărilor publice — Mexico, 1954
6. HENRY MOORE: Arcașul — Toronto

sau, mai precis, era linia care desemna cît, din nivelul plan, este inteligibil, acel « ungreifende » al lui Jaspers, și care se poate dezvolta dintr-un punct oarecare al acesteia, rămînînd, totuși, totdeauna în centru, astfel încît, în masă, orice individ e totdeauna periferie și centru. Orașul nu are ca limită nici măcar planul orizontal al solului și se poate dezvolta vertical atît în adîncime cît și în înălțime; nu poate avea deci limite nici în extensiunea lui orizontală. Aceasta o și constatăm în expansiunile ca de pată de untdelemn atît de scumpe speculației urbanistice.

Concepția orașului linear, a lui Soria y Mata, deplasează, la sfîrșitul secolului trecut, termenii problemei urbanistice de la dezvoltarea orașului la urbanizarea teritoriului. Astăzi orașul nu mai poate fi socotit ca un spațiu delimitat și nici ca un spațiu în expansiune: orașul nu mai e considerat ca spațiu.

Cele mai recente teoretizări urbanistice s-au dezvoltat într-adevăr în sens ecologic și în sens structuralist, dar atît prima orientare (Lynch), cît și cea de a doua (Alexander), consideră depășită concepția raționalistă a urbanisticii ca subdiviziune, împărțire, organizare și construire a spațiului. Acestui termen, care implica în chip necesar ideea raportului dintre ego și natură, îi succede termenul de ambient, care evident nu admite nici o definire rațională sau geometrică și care se concretizează într-un ansamblu de relații și interacțiuni între realitatea psihologică și realitatea fizică.

Prin ce anume se deosebește ambientul urban de ce eram obișnuiți să numim spațiu urban? Înainte de toate prin faptul că spațiul e proiectabil (ba chiar e totdeauna produsul unei proiectări), iar ambientul poate fi condiționat, nu structurat sau proiectat. Datorăm lui Lynch descoperirea și analiza semnificației psihologice a ambientului urban și, mai precis, a lucrurilor care îl compun, iar interpretarea sa privitoare la realitatea de fapt a orașului este pentru noi cu atît mai atrăgătoare cu cît, incontestabil, chiar dacă involuntar, revalorifică istoria orașului, imagine pe care speculația edilitară, larg susținută politic, își dă atîta osteneală să o pocească și să o deterioreze ca s-o poată apoi distruge nepedepsită. Fără îndoială că pe concepția ecologică se poate altoi o activitate de protejare; dar se poate în egală măsură fonda și o activitate de proiectare? Se poate prevedea o dezvoltare istorică a orașului pur ambiental?

Structuralismul urbanistic strălucit teoretizat de Alexander, cu toate că se prezintă, în substanță, ca metodologie a proiectismului integral, sfîrșește și el inevitabil prin a nega proiectarea ca intervenție în procesul istoric al societății; urcînd la izvor, sfîrșește de-a dreptul prin a nega că societatea are o dezvoltare istorică intrinsec deosebită de « progres », biologic și tehnologic, cum vrem să-i spunem. Societatea se schimbă mereu, dar se schimbă după un program implicat de propria sa structură, de propriul său principiu de agregare. Proiectarea nu este și nu poate fi o intervenție din afară, țintind să orienteze axiologic un dinamism care nu-i altceva decît funcția vitală a organismului social: mai mult deci decît program, pentru Alexander proiectarea este diagramă, verificare a regularității unui proces ori descriere a procesului în termeni matematici. Firește, concepția aceasta ține și ea seama de disponibilitatea tehnologică, pentru că totdeauna se proiectează pentru a face și se face în măsura în care se posedă o tehnică; dar e un dat aprioric, axiomatic, că aparatul tehnologic se dezvoltă simultan cu dezvoltarea societății și răspunde exact și imediat tuturor cerințelor. Cu alte cuvinte, nu diferă prin nimic de utilajele biologice — dinții, ghearele, aripile, părul — care se dezvoltă în același timp cu atitudinile și nevoile de adaptare la mediu ale animalului. În fine, aparatul tehnologic servește la rezolvarea problemelor, dar nu se constituie el însuși în problemă. Există, într-adevăr, cauze de adînc dezechilibru care fac ca ambientul fizic contemporan să nu fie perfect adaptat și care provin și din insuficiența științifică a urbanisticii; însă obiectivul final rămîne așa numita « new architecture of Humanism »; a unui umanism, totuși, care face corp comun cu antropologia. Realitatea de fapt că aparatul tehnologic nu e egal disponibil pentru toate grupele sociale, ba chiar este folosit de unele dintre acestea pentru a le exploata pe celelalte, nu interesează pe proiectantul-savant imaginat de Alexander: tot ce se poate deduce, pe plan etic, din teoria sa este că, probabil, proiectarea este modul prin care omenirea își satisface propriile nevoi, adică adaptează ambientul la tipul său de existență.

Aci apare mult discutata problemă a raportului urbanistică-utopie și urbanistică-ideologie. Cel dintîi este practic exclus, nu numai datorită negativității istorice intrinsece a utopiei, ci și de caracterul utopic al tehnologiei moderne care neagă utopia, instituindu-se ca posibilitate de realizare imediată a utopiei. Celălalt este mult mai complex: se poate concepe o proiectare fără orientare ideologică, adică o proiectare fără finalitate sau a cărei finalitate să se reducă, ca aceea a lui Alexander, doar la realizarea unor scopuri prestabilite? Din punct de vedere marxist trebuie să recunoaștem urbanisticii o poziție de vîrf și de călăuză față de toate celelalte activități culturale. Dintre toate, ea este aceea care intenționează mai explicit nu atît să interpreteze lumea, cît să o schimbe. Aceasta și-a propus-o urbanistica de după primul război mondial, asociată raționalismului arhitectonic, decurgînd chiar din el (ceea ce, anume, o și limita). Urbanistica aceea raționalistă, urbanistica lui Gropius, o putem numi urbanistică a imperativului categoric: poate, totuși, mai mult al lui Scheler decît al lui Kant. Se specifică nu contextul funcțional, ci o funcție de hegemonie a societății — care ar fi, tocmai, producția industrială. Se dă ca demonstrat că omul este îndatorat cu această producție; că trebuie să-și folosească întreaga lui existență în această direcție, pentru că acesta e scopul societății și se dă ca demonstrat că prin această funcție a ei societatea își realizează propriul progres, adică se autoconstruiește. Numai această funcție va putea să-i determine dezvoltarea în același timp logică și istorică. Se atribuie astfel funcției în chestiune un caracter clar ideologic.

Prin urmare, această funcție hegemon încadrează experiența și-i dă o structură. Criteriu fundamental pentru această urbanistică nu este ambientul, ci spațiul. Și este spațiul, pentru că spațiul este limită și limita nu se depășește fără conștiința limitei și voința de a o depăși. Urbanistica, în fond, n-ar fi altceva decît o înaintare în spațiu, o continuă anexiune la legea rațională a ceea ce e încă dincolo de ea.

Sînt bine cunoscute aporiile fundamentale ale acestei concepții urbanistice. Este perfect adevărat că, realitatea fiind irațională, dacă o raționalizezi, se schimbă; dar tot atît de adevărat e că se schimbă după o schemă reformistă și nu după una revoluționară.

Nu se poate nega că, de perfectă bună credință, Gropius a intenționat să dea tehnologiei industriale o investitură ideologică necuvenită, să transforme într-o revoluție a tehnicienilor impulsurile concret istorice și revoluționare din Germania anilor 1920–1930, în fine să disjungă procesul evolutiv al societății de dialectica contradicțiilor sociale și de necesitățile luptei de clasă. A sa ideologie a tehnicii s-a tradus în construcția imaginară a unui spațiu ideologic, a unui spațiu, adică, dotat cu o funcționalitate sau dinamică interioară și capabil să transforme societatea care l-ar locui, dar în același timp să dispenseze acea societate de datoria de a se schimba. În fine, politica lui, ca și cea a lui Thomas Mann, era o politică-non-politică, evoluția socială fiind pentru el doar produsul gîndirii raționale, astfel încît singura revoluție posibilă consta în înlăturarea impedimentelor iraționale sau ale puterii din calea realizării unei existențe raționale și deci libere și progresive.

E de înțeles că, după cel de al doilea război mondial, criza ideologiei, manifestată în toate activitățile culturale, s-a făcut simțită în și mai mare măsură în urbanistică. Ea coincide firesc, și nu trebuie să uităm aceasta, cu criza avangardelor istorice ca direcții culturale deschis, intențional purtătoare de ideologii revoluționare; coincide, altfel spus, cu conștiința, tot mai clară, a pericolului ca avangardele artistice să devină revoluții prin delegație sau prin procură — deviate deci de la terenul lor concret de luptă, al capitalului și al muncii, și transferate în domeniul culturii asupra acelor ființe aproape asociale, care erau intelectualii. Teoria structurii ambientale a lui Alexander este mult mai apropiată decît pare de teoria spațiului urbanistic raționalist. De altminteri rădăcina gîndirii logice matematice a lui Alexander este fără îndoială pozitivismul logic al lui Wittgenstein; și Wittgenstein însuși, înainte de a fi filozof, a fost arhitect în Austria, chiar între 1906 și 1930, în momentul celui mai mare succes al raționalismului arhitectonic.

Îndepărtarea axialității ideologice de cercetarea urbanistică este indubitabil legitimă și necesară; cu o condiție: să aibe loc în cadrul unui realism politic datorită căruia revoluția socială să se actualizeze în domeniul politic, folosind forțele cele mai direct interesate și elaborîndu-și strategiile proprii, netransferabile.

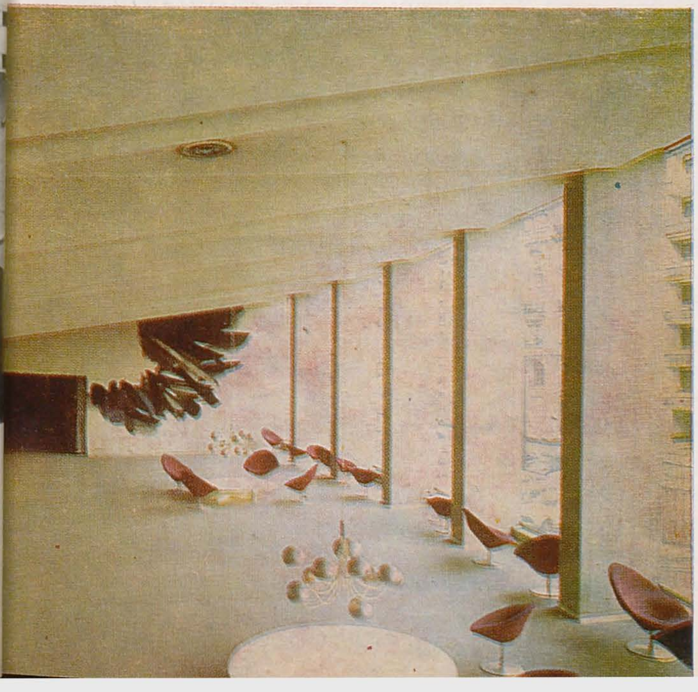
Nu e nevoie să se demonstreze că ambientul urban al societății bazate pe consum este opresiv și represiv; faptul aparține experienței noastre zilnice. Însă rămîne să se demonstreze că transformarea ambientului urban în ambient tehnologic elimină orice cauză de contradicție și, automat, este cel mai conform condiției psihologice a omului timpului nostru, dat fiind că, deocamdată, nu s-a demonstrat că adevăratul, unicul model al existenței umane este, astăzi, existența absolut tehnologică.

Nu-i nici o greutate să admitem că orașul, în sensul cel mai larg al cuvîntului, poate fi considerat un bun de consum: ba mai mult, de-a dreptul un imens, global sistem de informație destinat să determine consumul maxim de informații. Dar unica posibilitate de a păstra sau de a restitui individului o anume libertate de alegere și de decizie și deci de libertate și disponibilitate pentru obligații hotărîtoare și în domeniul politic este de a-l pune în condiția de a nu consuma lucrurile care s-ar dori a-l face să le consume, ori de a le consuma altfel de cum s-ar dori să le consume și să le consume în afara acelui tip de consum imediat, indiscriminat și total ce se urmărește a fi impus, ca sistem al puterii, de către societatea bazată pe consum.

Este vorba, pe scurt, de a-i păstra sau restitui capacitatea de interpretare și folosire a ambientului urban altfel decît prescripțiile implicate în proiectul cui l-a creat; în fine de a-i da posibilitatea să nu se asimileze, ci să reacționeze activ la ambient. Cu alte cuvinte, problema constă în a da orașului, înțeles ca sistem de informare (și nu cred că poate fi înțeles astăzi altfel), elasticitatea, putința de flexiune a unui sistem lingvistic — și Wittgenstein ne-ar putea învăța și aici multe lucruri —, pornind chiar de la ideea potrivit căreia cuvîntul prin care desemnăm un lucru are în calitatea lui fenomenală de fonem, adică în sonul și nu în înțelesul lui, o putință de variație care lipsește lucrului desemnat.

Incontestabil, orașul este făcut din lucruri, dar lucrurile acestea le vedem, ni se prezintă ca imagini, se oferă percepției noastre și una e să trăiești în dimensiunea liberă și schimbătoare a imaginilor și alta să trăiești în dimensiunea înghețată, imutabilă, opresivă, plină de asperitățile lucrurilor. Orașul modern trebuie să realizeze această trecere: trecerea de la concretețea, de la duritatea lucrurilor, la mobilitatea și mutabilitatea imaginilor.

Și chiar în libertatea de a interpreta ca imagine nu numai lucrul, ci imaginea dată ca lucru, se realizează în condiția umană o deschidere care s-ar putea traduce, pe alte planuri, și în putința unor decizii rezolutive etice și politice. Și aici își află locul problema, care ar părea să intereseze doar vechile noastre orașe europene, nu numai a marilor monumente, ci a spațiului istoric urban — care, pentru a fi istoric, nu este, să băgăm bine de seamă, neapărat antic, astfel încît chestiunea — lăsînd de-o parte orice scară de



	2	
1	3	5
	4	

1. Primăria din Toronto — Canada
2. O.R.T.F. — Paris, turnul central
3. O.R.T.F. — foaierul artiştilor, tapiserie de Pierre Soulages
4. O.R.T.F. — foaierul artiştilor
5. Cartierul Floreasca — Bucureşti

valori — subsistă şi pentru oraşele americane, mai cu seamă acelea apărute în perioada preindustrială sau paleoindustrială, nu în mai mică măsură decît pentru cele mai celebre oraşe istorice europene. Într-adevăr, tot ce în contextul urban se prezintă ca fapt istoric, este interpretabil, susceptibil de atribuire de valori, obiect de judecată. Nu ne interesează atît ca acelor obiecte să li se păstreze ori să li se dea valoarea recunoscută de specialişti (Coloseul nu este obligatoriu Coloseul arheologilor), cît ca obiectele respective să poată fi mereu repuse în valoare, reinterpretate de comunitatea urbană. Şi de această problemă se leagă cealaltă, extrem de asemănătoare, a valorilor artistice, vizuale, şi nu numai întrucît asociabile cu valorile istorice, ci întrucît dependente de participarea, care ar trebui să fie directă şi totală, a artiştilor vizuali la construcţia şi la gestiunea ambientului urban. Pare într-adevăr straniu că transformării progresive a arhitecturii în urbanistică nu i-a corespuns pînă astăzi, în afară de puţine cazuri, un proces asemănător şi paralel al celorlalte activităţi artistice.

Necesitatea acestei transformări a artelor vizuale în urbanistică, în vizualizare a spaţiului urban, a fost într-adevăr propusă, a fost şi teoretizată pornind totdeauna de la presupunerea — fie ea şi nepopulară — că şi lucrul artistului este un serviciu social şi că poziţia artistului în contextul social nu trebuie să fie aceea, izolată sau privilegiată, a geniului.

Integrarea artelor vizuale în întreprinderea urbanistică, adică în întreprinderea construirii oraşului ori a civilizaţiei — amintesc încă o dată că cele două cuvinte au aceeaşi rădăcină — se numeşte anume « desen industrial » şi au fost unii mari artişti (voi cita doar pe Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy) care au acceptat-o ca principiu şi au încercat s-o pună în practică concretizîndu-şi poeticile într-o didactică — cea a Bauhaus-ului — între 1920 şi 1930. Unul dintre cei mai mari « designers » de astăzi, Marcel Breuer, îşi datorează formaţia lui Paul Klee: mobilele lui metalice sînt o traducere a creaturilor spaţiale ale lui Klee şi datorită lui, ideea tipică a lui Klee, a unui spaţiu intern, psihic, interior, legat de timpul memoriei şi de adîncimile sale, s-a tradus în spaţiu arhitectonic şi urbanistic practicabil, deschis vieţii sociale. Dar propunerea nu a fost primită. Artiştii au preferat să rămînă intelectuali în opoziţie, singura opoziţie autorizată şi încurajată de capitalismul burghez. Au respins ideea reformei pentru ca, în cazul cel mai bun, să facă pe profeţii, iar în cel mai rău, pe toboşarii şi pe trepăduşii revoluţiei.

Dezvoltarea esteticii « design »-ului, procesul de reducere a tuturor activităţilor artistice la proiectarea structurilor maxime şi minime ale oraşului, nu a fost întreruptă de Hitler sau de Mussolini, ci de Picasso. Guernica: Waterloo al « design »-ului; nu-i doar un slogan. Marele val al informalului, poetică incontestabil neoromantică, nu e decît cea din urmă, disperată opţiune intelectuală a artei moderne, ultima încercare de a salva prin protest privilegiul unei aristocraţii culturale.

Fapt este că artistul — fie el integrat ori apocaliptic — nu poate să nu existe în contextul social, în oraş; nu poate să nu trăiască tensiunile interne ale oraşului. Economia bazată pe consum, tehnologia industrială, marile contraste politice care decurg din ea, difuziunea organismului social, criza oraşului sînt realităţi ce nu pot fi ignorate şi faţă de care nu poţi — fie şi involuntar — să nu iei o atitudine. După ultima încercare de segregare romantică a Informalului — n-a fost însă, poate, o acţiune de salvare in extremis a sublimului? —, arta a trebuit să se califice în confruntările cu producţia industrială. Am avut arta ca superprodus, curentele vizuale cinetice; am avut arta ca subprodus, curentele pop; avem azi arta ca non produs, şi este evident cea mai drastică — pentru a folosi un termen acum curent — contestare a sistemului, pentru că într-un sistem în care totul se cumpără şi se consumă, ceea ce revendică pentru sine privilegiul de a nu fi nici vandabil, nici achiziţionabil este evident ceva care se declară nereductibil la sistem.

Arta de astăzi nu e de vînzare, nici de cumpărare, dar de consumare da, ba încă de consumat îndată, din picioare; oprit să o împachetezi şi s-o duci acasă (presupunînd că oraşul bazat pe consum ar mai avea o casă şi nu doar un loc unde te duci să dormi). Poate că nici măcar nu e de consumat imediat, pentru că se prezintă ca ceva consumat, care a şi intrat în circuitul organismului nostru. Altceva nu mai putem face decît s-o lăsăm să-şi împlinească funcţia ei organică în acel inconştient colectiv care s-a instalat în omul de masă, în locul conştientului individual.

Pînă şi momentul percepţiei devine superflu, se înfăţişează ca şi cînd s-ar fi şi petrecut. Arta modernă în actuala, finala ei reducere la informaţie, nu cere nici măcar să fie percepută, evită trauma percepţiei şi tocmai pentru că este sau vrea să fie doar informaţie, se mulţumeşte să fie cunoscută; nu concede nici o importanţă traumei provocate de informaţia neaşteptată.

Ne aflăm deci pe pragul unei estetici a evenimentului. Nimic bizar, din moment ce ajunsesem deja la antipozii formei. Pentru o astfel de estetică nu vedem nici o imposibilitate teoretică, deşi nu şi-a avut încă, dacă nu mă înşel, pe Lessing şi pe Winckelman ai ei. Doar că trebuie să hotărască: ce tip de eveniment? Eveniment natural? Nu, desigur. Natura nu mai e dincolo de zidurile oraşului, oraşele nu mai au ziduri, se extind în disperate labirinturi de ciment, se deşiră în murdarele franjuri ale barăcilor şi dincolo de oraş e tot oraşul, oraşul autostrăzilor şi al distribuitorilor, al cîmpurilor cultivate industrial: şi chiar de-ar rămîne cîte un petic de natură salvat de specula imobiliară sau de industria turistică, nu l-am băga de seamă pentru că l-am traversa cu 200 km pe oră ori am zbura peste el cu avionul reactor.

Eveniment artificial aşadar sau, mai exact, eveniment urban pentru că oriunde s-ar produce,

se va produce totdeauna în oraş. Şi la aceasta e doar o alternativă: fie că va fi un eveniment oarecare cu neputinţă de deosebit dintre celelalte, nenumărate, care se succed în oraş şi care va fi imediat absorbit, asimilat şi uitat în ambientul opresiv şi represiv al oraşului modern, fie că va fi un eveniment deosebit, un eveniment interpretabil; şi pentru că interpretabil este prin excelenţă evenimentul istoric, iată că orice eveniment interpretabil, orice eveniment care nu e potrivit pentru a fi trăit pasiv, orice ştire care refuză a fi acceptată prosteşte, închide în sine virtualitatea, candidatura la a fi un eveniment istoric.

Urbanistica şi arhitectura oficială, în ciuda sprijinului ştiinţific pe care-l dau propriilor probleme, sînt acum activităţi deplin integrate. Chiar şi planurile cele mai îndrăzneţe pe care le propun nu sînt decît dezvoltări ad infinitum ale actualei situaţii. Ele nu propun să îmbunătăţească raportul dintre individ şi ambient, umanizînd ambientul tehnologic, ci de a se realiza echilibrul tehnologizînd organismul uman. Urbanistica şi arhitectura actuală nici măcar nu proiectează mai mult. Se mărginesc să formuleze ipoteze verificabile şi nu sînt revoluţionare: sînt doar iniţiatoare.

Am mai spus-o: nici măcar nu-i vorba de a aştepta dezvoltarea unor noi posibilităţi tehnologice, e doar o pură chestiune de investiţii. Dacă lucrul acesta ar fi dorit cu adevărat, în puţini ani toată suprafaţa globului ar putea fi structurată urbanistic şi ar fi o structură ne varietur, ale cărei variaţii cel mult ar fi deja programate, în vederea a ceea ce Alexander numeşte « scopurile prestabilite». Excesiv de prestabilite, după gustul meu!

Urbanistica şi arhitectura sînt deci astăzi într-o condiţie asemănătoare cu cea în care s-a aflat estetica reformatoare a designului după celălalt război: cînd n-a fost susţinută de angajamentul cultural, cînd a fost respinsă la un rol ancilar de artă aplicată chiar de intelectualii-artişti, cînd a fost astfel uşor aservită scopurilor contingente, de profit imediat, ale aparatului industrial. Dar oraşul — spunea Marsilio Ficino — nu este făcut cu pietre (azi ar fi zis din material plastic), e făcut cu oameni. Nu este dimensiunea unei funcţiuni, este dimensiunea existenţei.

În măsura în care tehnologia modernă — poate datorită unui secret complex de vinovăţie — tinde să facă acest oraş transparent, filiform, o plasă aproape invizibilă, oraşul este şi va fi totdeauna un spaţiu vizual: un spaţiu care poate fi organizat ca sistem de informare, dar datorită faptului că e spaţiu şi deci, în definitiv, gîndire, fixează informaţia, îi dă un sens, o valoare, un loc, accentuează ca esenţială, definitivă, clipa în care este primită; o constrînge şi face astfel încît să suscite o reacţie care să pregătească un proces ce s-ar putea încheia cu o judecată de valoare, cu o decizie morală.

Este un oraş al marilor structuri care au necesarmente o durată de ani sau de secole. Şi este oraşul unei zile, oraşul care se oferă imediat percepţiei, care e alcătuit din imagini, din senzaţii şi impulsuri mentale, cel pe care îl vedem cu adevărat şi care nu este dat de arhitecturi imobile — care poate nu vor mai exista, ori vor fi îndepărtate şi aproape invizibile structuri — ci de automobile, de persoane, de infinitele informaţii transmise prin publicitate şi prin celelalte canale de comunicaţie. Acesta este oraşul pe care îl vedem; acesta este ambientul complet, ambientul fizic — ar zice Alexander — în care trăim. Marile structuri, structurile generatoare, ne scapă, nu le mai putem vedea.

Este deci o distincţie de timpuri, de timpuri lungi şi timpuri scurte. Dar să fim atenţi, distincţia aceasta a existat totdeauna: este cea care şi în arhitectura clasică legitimează distincţia dintre structură şi decoraţie, structura fiind realitatea durabilă, cea care se exprimă în secole, care se calculează în secole, iar decoraţia realitatea care se schimbă, care se exprimă în ani, în zile, chiar în ore.

Dar chiar pentru că noi nu mai putem astăzi concepe o diferenţă, o distincţie între un spaţiu intern şi un spaţiu extern, între un spaţiu doar al meu şi un spaţiu al tuturor, astăzi face parte din spaţiul urbanistic orice lucru care, în continua schimbare a realităţii ambientului, ne reţine pentru o clipă atenţia, ne constrînge să ne recunoaştem (fie doar pentru a lua act de propria noastră nulitate) într-un obiect, ori în ceva, nu obiect în sensul tradiţional al termenului, şi totuşi ceva pe care nu-l cunosc şi a cărui cheie trebuie s-o găsesc, codul de interpretare, o problemă.

De aceea toate cercetările vizuale ar trebui să se organizeze ca cercetare urbanistică. Urbanistică face sculptorul, pictorul, pînă şi cel care compune o pagină tipografică; urbanistică face oricine realizează ceva care propunîndu-se ca entitate sau valoare intră, fie şi la scara dimensională minimă, în sistemul nostru de valori.

Astăzi piaţa nu este legătura dintre artist şi lumea socială, pentru că opera de artă nu mai este obiect, marfă. Intermediarul trebuie să fie şcoala de toate nivelurile, de toate felurile; iar şcoala, orice şcoală, trebuie să educe în vederea construirii oraşului, ca formă sensibilă a civilizaţiei. Şi totuşi nu; se întîmplă că în sistemul nostru urbanistica este o disciplină complementară într-o facultate de arhitectură: ca şi cînd patologia generală ar fi o disciplină complementară într-o facultate de odontoiatrie. Astăzi problema unităţii urbane, a oraşului ca organism istoric în dezvoltare istorică este deliberat dată deoparte pentru că nu se vrea ca societatea să aibă istorie. Dar către această dezvoltare ar trebui să privească o artă care ar fi conştientă că este şi că trebuie să fie, cum a fost totdeauna, un fapt de cultură urbană, a cărei teorie este, mai mult decît o estetică, o urbanistică generală.

În româneşte de
RADU PETRESCU

H E N R I

MIRCEA POPESCU

Henri Catargi ne-a oferit surpriza unei expoziții pline de inedit, cu tot caracterul ei parțial retrospectiv, a unei expoziții care obligă la nuanțarea și îmbogățirea definiției, devenite tradiționale, a operei și personalității sale.

Regăsim desigur, o dată mai mult, însușirile esențiale care intră ca elemente constitutive în această definiție: claritatea și echilibrul discret, finețea, poezia învăluitoare și penetrantă, lumina aceea calmă și difuză care invită la meditație și reverie, gama cromatică reținută, dar capabilă de surprinzătoare acorduri și modulații. Arta maestrului Catargi îți dă sentimentul statorniciei oamenilor și lucrurilor, vădește o într-adevăr remarcabilă continuitate și consecvență a unei metode și atitudini, se ridică prin aceasta la ceea ce, în sensul înalt al acestor cuvinte, numim ținută și stil.

Iată de ce nu ne ferim să reluăm, cu acest nou prilej, caracterizările și judecățile critice care revin în cele mai bune comentarii scrise pînă acum asupra unei opere de o mereu nedezmințită calitate umană și artistică, cu un timbru propriu și un farmec specific, originală fără ostentație și emfază, asemenea celor mai elevate expresii ale geniului artistic al poporului nostru.

Regăsind în această nouă expoziție a lui Henri Catargi asemenea permanențe, asemenea tratări definitorii, găsim în ea totodată explicația, mai limpede decît oricînd, a fluxului vital care o animă, a motivului pentru care stilul nu degenerează la acest artist în manieră și formulă, iar consecvența interioară, care a fost de atîtea ori subliniată, nu duce la înțepenire și stagnare. N-aș vorbi atît de răspicat ca un confrate al meu despre evoluție în arta acestui maestru, care, în încheierea unui edificator interviu, întrebat tocmai despre evoluția picturii sale, declara: « . . . Am încercat să lucrez pe aceeași linie toată viața mea și să adîncesc ceea ce știam. » Dar există la Henri Catargi, și această expoziție o arată mai elocvent decît cele de pînă acum, o capacitate neistovită de a reacționa viu și autentic la problemele realității, de a-și repune necontenit aceste probleme, o sensibilitate acută, care dublează în permanență spiritul cumpănit, luciditatea și forța ordonatoare, în primul rînd evidente în picturile sale. Atît de evidente, încît aluziile la cartezianismul acestei opere, la clasicismul ei funciar au devenit, pe drept cuvînt de altfel, leit-motive ale comentariilor critice asupra tuturor expozițiilor pe care ni le-a oferit în anii din urmă, concepte prin care judecata critică încearcă să definească, simplificînd, încearcă să găsească formula unei personalități și a unei opere.

Dar, ca orice lucru autentic, opera lui Catargi iese adesea din limitele oricărei definiții prea riguroase, palpită de o viață plenară, își are imprevizibilul ei, își are dincolo de marea certitudine a nobilei și amplei frumuseți a firii, micile incertitudini și probleme, întrebările pe care artistul și le pune în permanență sau, mai bine zis, pe care i le sugeră motivul din natură, receptat cu o sensibilitate fină, nervoasă, dornică și capabilă să-i surprindă, de fiecare dată, rezonanța specifică. Poate, așa cum s-a scris, lui Henri Catargi îi este străină spontanei-

C A T A R G I

tatea impresionistă, nu însă prospețimea reacției, nu însă capacitatea de a vorbi la unison cu obiectul contemplației și reflexiei sale. Rafinamentului subtil și delicat din anume natură moartă sau peisaj, cenușiurilor palide, perlate din Natură statică cu scoici, de pildă, tranzițiilor fine și valorilor apropiate, un peisaj ca Stînci la Sozopol le opune o, doar aparent neașteptată, construcție masivă a formelor, prin tușe late, puternice, consonante cu vigoarea, cu tonalitatea majoră a motivului. Există, în limitele acelei relative sobrietăți, care este o constantă a picturii maestrului Catargi, variații ale gamei coloristice, ale facturii însăși care vorbesc despre registrul larg al sensibilității sale. Paleta trece de la tonalități surde la intensități luminoase, pasta pusă de obicei în straturi fine, aproape imperceptibile, capătă, în unele momente, o materialitate densă, aproape aspră, acordurilor cromatice apropiate li se substituie, în unele lucrări, sonorități mai nete și mai directe.

O cale spre înțelegerea acestei complexități, a organicității și plenitudinii subiacente operei pictate, ne-o oferă ampla selecție de acuarele și desene, cea mai bogată expusă pînă acum de Catargi. Ea revelă un strălucit și pasionat desenator, pe care opera pictată ne face doar să-l bănuim, și un acuarelist care stă alături de cei mai străluciți reprezentanți ai acestui gen.

Suita aceasta cu adevărat impresionantă de desene, laviuri și acuarele ne vorbește în primul rînd despre acea adecvare rapidă și spontană la datele sensibile ale subiectului, receptate cu o vibrație amplă și generoasă și cu un spirit al nuanțelor pe care-l regăsim în întreaga operă a artistului. Concizia, economia de mijloace, linia vioaie și suplă a notațiilor sale în peniță, finețea laviurilor, transparența și fluiditatea acuarelelor sînt ale unui artist plin de temperament și de vervă, pentru care arta este pe lîngă mijloc de cunoaștere și prilej de meditație, bucurie și delectare pură. Cerebralismul, luciditatea ordonatoare pe care le sugerează multe din picturile sale se înalță așadar pe acest fond bogat de sensibilitate, pe această structură temperamentală de autentic artist, capabil de a răspunde spontan, cu nerv, celor mai diferite solicitări exterioare. Ar fi de remarcat cît de amplu se dovedește a fi registrul expresiv al maestrului Catargi, de la calmul și seninătatea visătoare, ușor melancolice, la accentele patetice, dramatice aproape, ale unor peisaje cu arbori ce freamătă în bătaia vîntului, de la densitatea perfect articulată a unor naturi statice la fluiditatea delicată, aeriană, a acuarelelor evocînd atmosfera umedă a țărmului de mare sau de după ploaie.

Sursele și resursele unei arte, căreia i-am admirat de mult finețea și echilibrul suveran, fără a-i prețui totdeauna îndeajuns plenitudinea vitală, ne apar din această expoziție mai bogate și mai adînci ca oricînd. În exegeza operei și personalității atît de atașante, de pline de adevărată și profundă umanitate a lui Henri Catargi, expoziția sa din 1969 reprezintă de aceea, fără îndoială, un moment important și revelator.

Vedere la Cassy — acuarelă
Stradă la Tîrnovo — ulei
Pălăria de paie — ulei
Compoziție — acuarelă
Masa verde — ulei
Stînci la Sozopol — acuarelă

Clipa osmozelor. Dispar separaționismele. Pereții dintre arte s-au diluat. Arta își împrumută modurile. Și instrumentele. A fost și aici o inchiziție. Se îndepărtează. E (sau va fi) o înțelegere peste particularități. Omul a avut, are nevoie să gîndească asupra lumii. Și, ca artist, nu-l mai satisfac — despărțite — cuvîntul, culorile, gestul, mișcarea, mimica, sunetele. El se exprimă din ce în ce mai des cu limbajul mai multor arte deodată. Sau al tuturora. Mîine îi va trebui și mai mult. Arta ia locul filozofiei într-un fel. E aproape un veac de cînd numărul filozofilor care scriu poetic tot crește. Artistul tinde să se exprime cu alfabetul și sîngele și ritmul tuturor artelor. Iar asta nu incomodează arta. Dimpotrivă. De aceea și înființăm — ilustrativ — rubrica de față.

Alchimii coregrafice, metafore statuare, teatru poematic, statui oratorice, compoziții-emblemă, picturi lirice sau muzicale, declarații-rugăciune, caricaturi de orgă, poeme picturale ori simfonice, monumente fabulatorii, arhitecturi dramatice, mistere și verbalism cromatic, narațiuni grafice, dansatoare ale căror corpuri sculptează, compozitori ai decorativului sau abstracției, teatralizînd, muzicieni ritmînd culoarea, gestul sau ideea, actori cu a căror suplețe de mișcare și sculptură de lumini sonore, cu ale căror comentarii distanțat așezate printre tăceri, dileme sau fluxuri orale ar fi putut lucra profeții sau conversa geniile — iată puzderii de ipostaze, înrudiri și nuanțe (căci ne găsim dincolo de simpla corespondență între limbaje, dincolo de simbolism și de interferențele mecanice) în care specificitatea cutărei sau cutărei arte se corupe și se metamorfozează, poate în întîmpinarea unei viitoare arte, *unice*, care — în frăgezimea sa de mistere — să le fi topit revelator și miraculos pe toate într-una, seducînd concomitent cu fiecare.

Poezie și plastică

SPAȚIUL ȘI FLAUTUL

VARIAȚII

de

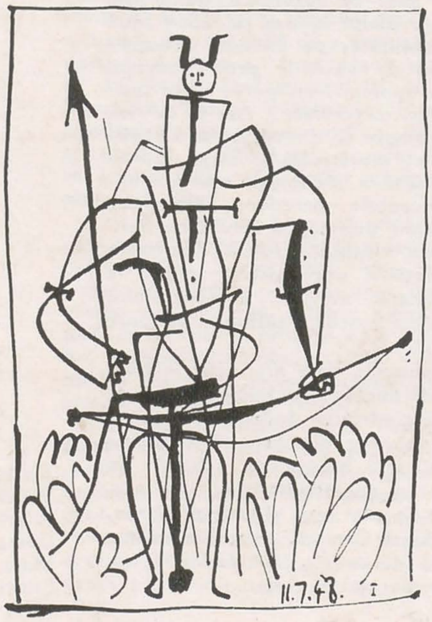
JEAN TARDIEU

pe

DESENE

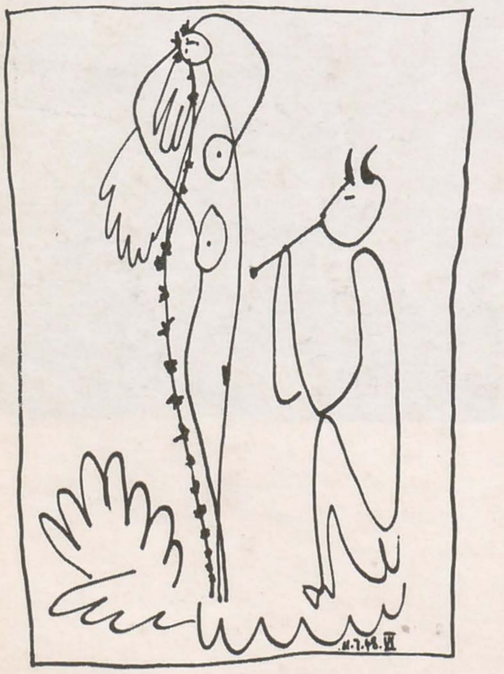
de

PICASSO



1

Gravez în om puterea și-împăcarea
păstorul cornutele
lancea arcul și săgeata
sălbateca pată și
sus acolo crud și strîmt capul
războinicei gîngănii. Gravez
dansul retras în spațiul său
și-n tăcerea ce crește
trilul Muzicii
Insemn
Gravez
Împart
Ordon
însă mă plec limitei vieții
hotarelor ochiului.



6

Picioarele ? — subliniază.
Gura ? — merită.
Dansatoarea ? — e.

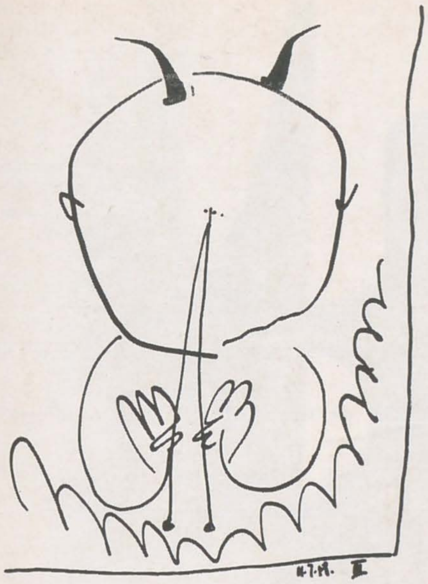
Șarpele ? — desenează.
Biciul ? — ațîță.
Flautul ? — înflorește.

Spațiul ? — dispune.
Lumea ? — nu-i.
Sunetul ? — răsare.

8

Era pe cînd ferice pășteam
prin pajiștile viitorului
Uneori la depășitele
cîmpuri mă-ntorceam
cu dragoste și melancolie
Or, amenințarea mi-era departe în față
însă acest lucru-mi făcea pe nesimțite
mersul mai greoi.

Selecțiunea de față cuprinde opt din cele douăsprezece variații din placheta lui J. Tardieu: „Spațiul și flautul".



3

Iată-mi palma are degete
repede ca parafa
dublă ca flautul și cornul meu
făcutu-mi-a ochii să se retragă-n
volumul de tăcere
pe care-l umple șiretenia obrajilor mei.

4

Din degete-mpletind prostuțul fluieraș
născut-a un leu cît soarele de mare
Era-n strălucirea Arcadiei
turmele se pierdeau sub desimi de sprîncene
Uită-te la Chipul ăsta în care toți
rămînem domoi ca orizontul și desenînd liniile
unei mîini ce se prelungește.

10

Turcește satirul
în straie de fum
față-n față pentru joc
Pan în fluier și în fllaut !

Șerpii țopăielii noastre
oblic ascuțitii ochi
de-nălțime-ademeniți
către pisc de sunete vă-avîntă
imaginea coarnelor.

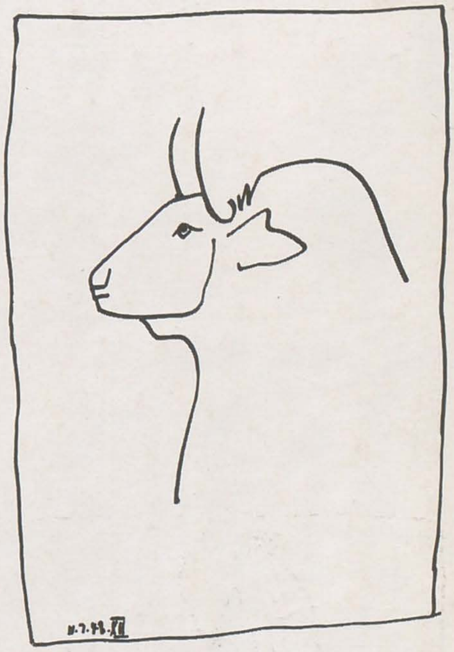
O singură zvîcnire fără umbră
la degetul creatorului
vă zmulge din neant

Mă voi plînge astfel într-o zi
blestemată panglică de grai
un singur desăvîrșit supus interminabil cuvînt

11

Ca din fundul apei
apei și al vremii
sub arcadele-naltului
văd la orizont
cum cresc reîmpăcați
taurul boarul.

N-apăruse încă tortura
O vis treaz regăsești
împunse pe pajiște
cornul strămurarea
nevinovăția uitată
sub scrum și nisip
venele spațiului
urma vîntului.



12

Să iubești cu dragoste ceea ce ucizi
Chipul pentru veacuri să i-l însăili
o profil pur înnobilat de moarte
al jertfei cu ochi de femeie
animal-zeu răstignit
întipărit în praf
de cuțitul soarelui !

Vai cine veni-va să ne dezlege
de naștere și de moarte
prin care orice crimă-i îndreptățită ?
Lăsați-mă să iubesc fără a strivi
botul fraged al animalelor
Iată-mă-n ciurdă, privesc, beau
fermecat profunzimea luminii.

În românește de ION CARAION

A T E L I E R

I N G O G L A S S

Sculptor. Născut la 9 aprilie 1941, la Timişoara.

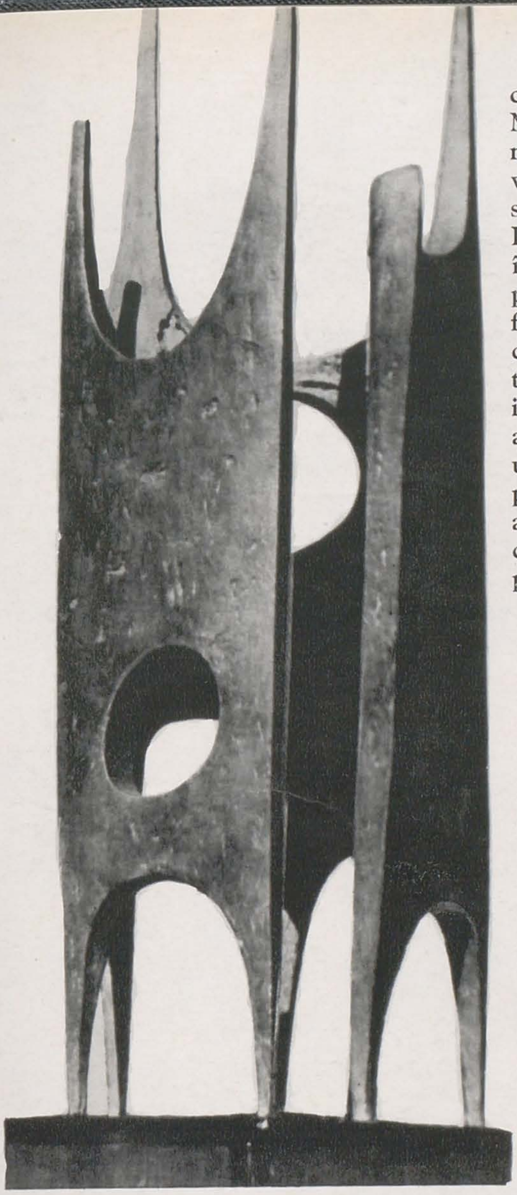
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu », din Cluj (1967).

Din 1967, participă la expozițiile de stat şi la diferite manifestări colective.

Expoziții personale: 1964 – Cluj, 1968 – Galați.

În străinătate, participă la expoziția de artă românească din Mexic – 1968.

Premii: 1966 — premiul I pentru sculptură la Festivalul Primăverii, Cluj.

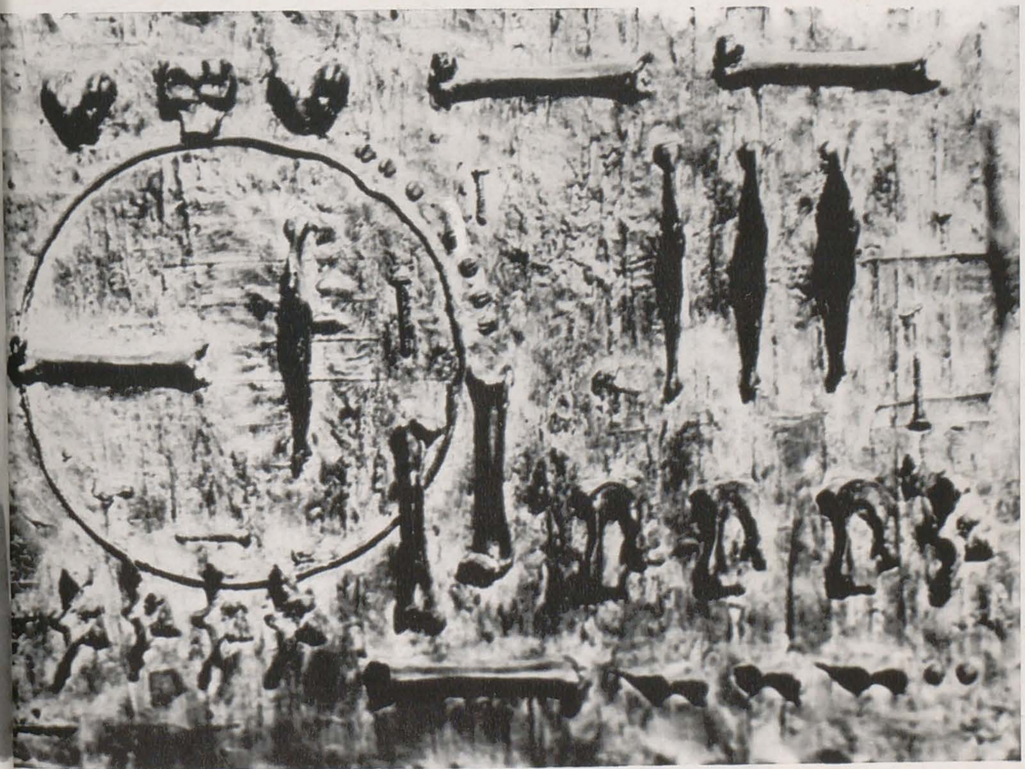


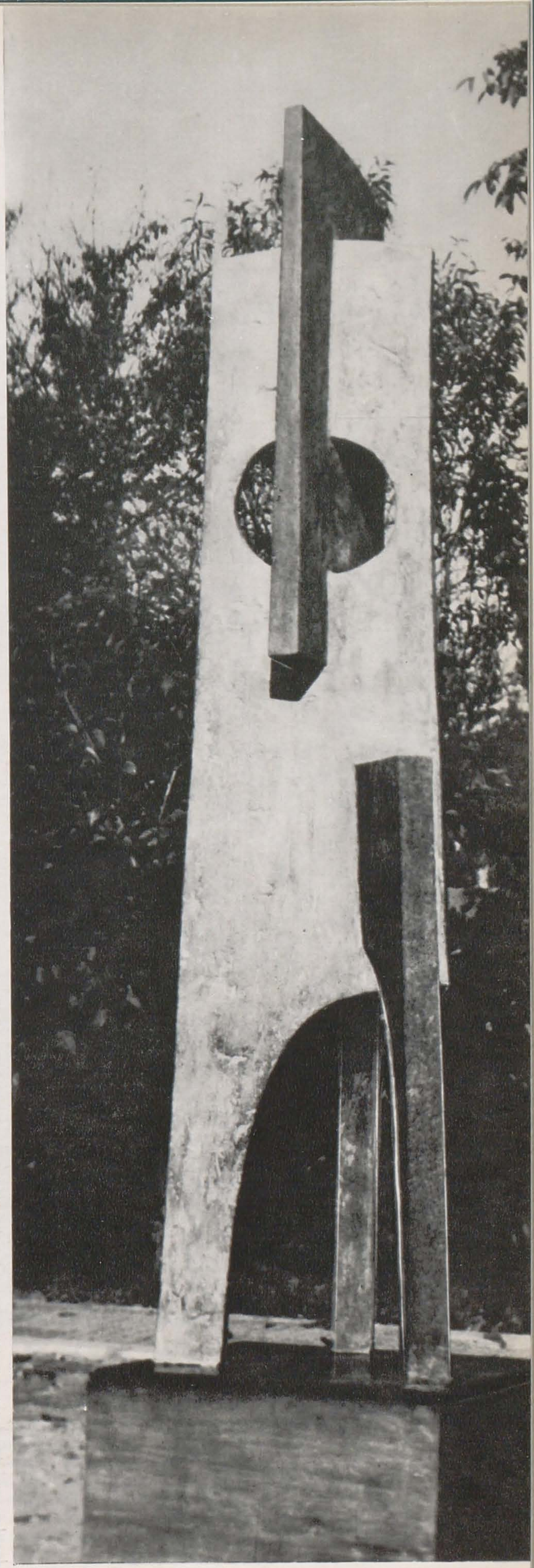
Îmi place Brâncuşi, adevărata coloană a sculpturii moderne, Moore şi Giacometti. Printre ei mă simt mic, dar am şi eu un vis, să fac forme şi planuri în spaţiu, în spaţiul în care trăim. Proiectele mele în sculptură le împart în două: cele concepute pentru bronz, cu forme şi suprafeţe calde, intime, şi cele concepute ca o arhitectură, în beton. Primele pentru spaţii verzi, iar celelalte pentru ansambluri arhitectonice. Consider betonul un material cu multe perspective, de altfel încă puţin atacat de noi sculptorii. Şi cred că o sculptură oricît de mică poate fi monumentală.

INGO GLASS

1/2 | 3

1. Catedrală veche — ciment
2. Amintiri neplăcute — ghips
3. Clopotniţă — beton

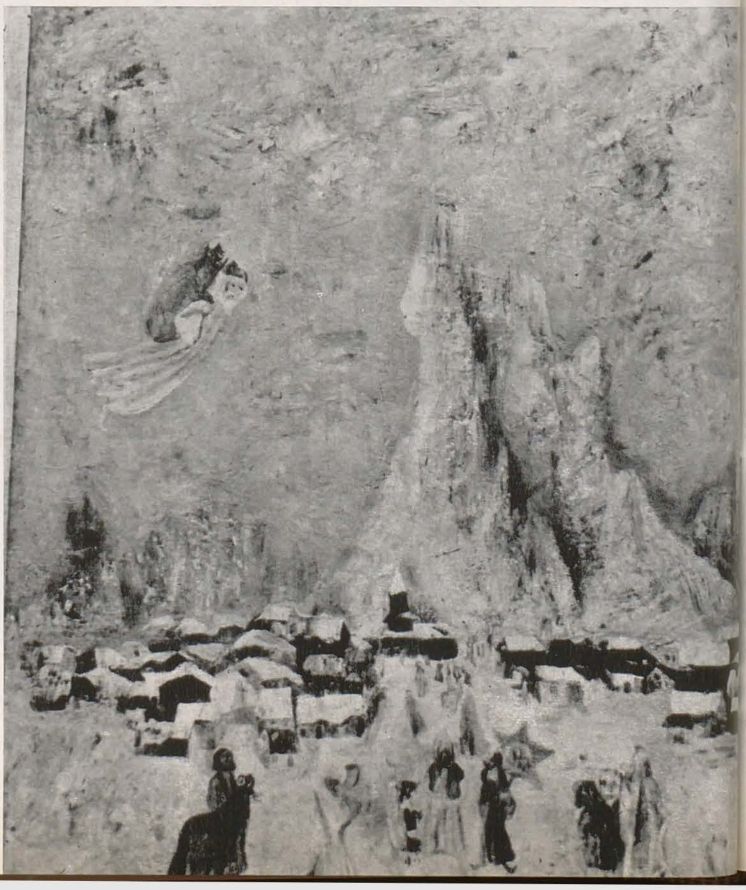




A T E L I E R

DIMITRIE GAVRILEAN

Pictor. Născut la 22 octombrie 1942, la Voroneţ, judeţul Suceava.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », din Bucureşti (1966). Profesor la Liceul de muzică şi arte plastice « Octav Băncilă » din Iaşi.
Din 1966 participă la expoziţiile de stat şi la diferite manifestări colective.



1 / 2 / 3 | 4

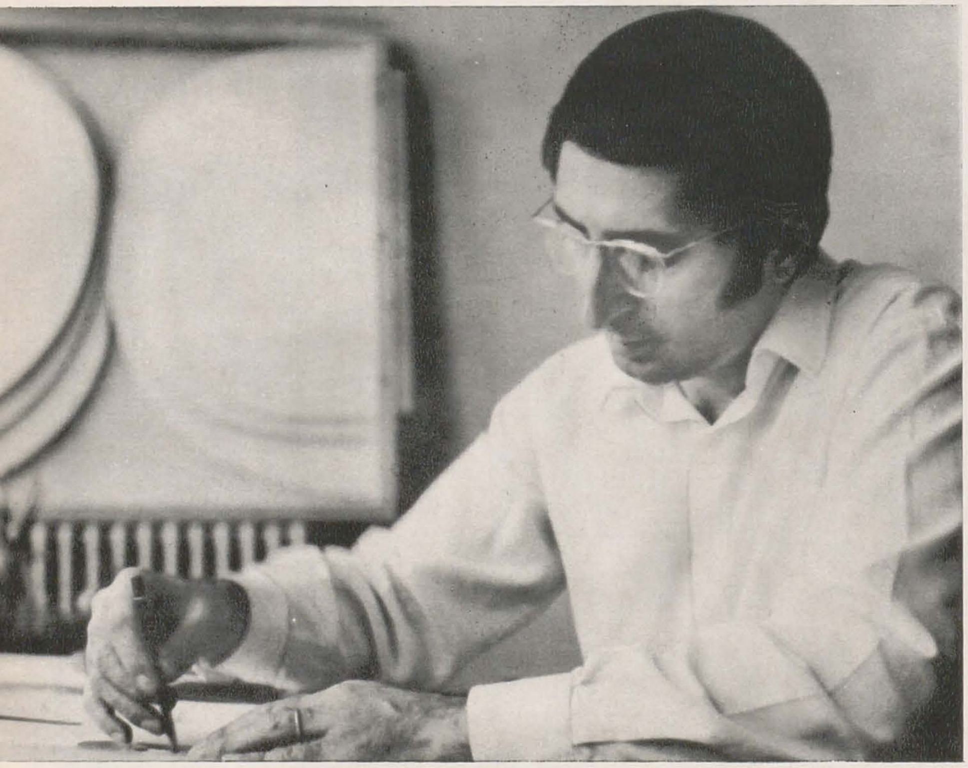
1. Noaptea mirilor (detaliu) — ulei
2. Clovnul astrolog — ulei
3. Datină — ulei
4. Înălţare — ulei

Lucrările mele au aparență fantastică, tinzînd spre o anumită latură a suprarealului, întrucît relațiile create nu sînt cele ale realului imediat, obișnuit. Caut noi relații, spirituale, între elementele luate din amintirile copilăriei, din peisajul și din obiceiurile satului natal, Voroneț. Caut să prind firul nevăzut din care purced fapte și vise de mult trecute, străbătînd din frescele Voronețului. Vreau ca prin aceste noi asocieri să ajung la un fantastic esențial, distinct de invențiile imaginarului gratuit, la crearea unui spațiu nou, mitic. Aș vrea, de asemenea, să-mi desăvîrșesc mijloacele plastice cu un rafinament de giuvaergiu, de miniaturist, astfel încît minuția detaliului pictural să fie subordonată ansamblului, amplificîndu-l totodată, lărgindu-i sensurile spirituale. Iar dacă ar fi să vorbesc nu numai despre pictura mea, ci și despre felul în care înțeleg arta, creația în general, aș transcrie aici pateticul « credo » al lui Wagner: « Cred într-o judecată din urmă, cînd vor fi condamnați la groaznice chinuri toți cei care în această lume vor fi cutezat să vîndă la tarabă arta sublimă și castă, toți cei care o vor fi mînjit și degradat prin micimea simțămintelor, prin josnica lor lăcomie pentru plăcerile materiale. Cred în schimb că slujitorii credincioși ai marii arte, care vor fi glorificați și înveșmîntați în celeste cămăși de lumină, de miresme și de melodioase acorduri, se vor întoarce spre a se contopi în sînul divinului început al marii armonii. »

DIMITRIE GAVRILEAN

A T E L I E R

P A V E L   I L I E



În ultimii ani preocupările mele s-au deplasat de la pictură spre un cîmp al experienței vizuale, care, după părerea mea, prezintă un interes deosebit pentru artistul de azi. Am ajuns la convingerea că în epoca noastră este firesc să se dezvolte și alte forme ale expresiei plastice, depășind viziunea implicată de pictura de șevalet și problemele organizării suprafeței plane. În fond este vorba de crearea, de organizarea unor forme plastice spațiale, integrate în ambianță.

Lucrările mele sînt încercări de abordare a problemelor expresiei plastice la scara spațiului urban. Ceea ce pot spune cu oarecare certitudine despre acest modest început este că nu-mi propun să fac „obiecte", ci să construiesc forme plastice care să constituie o prezență semnificativă în cetate.

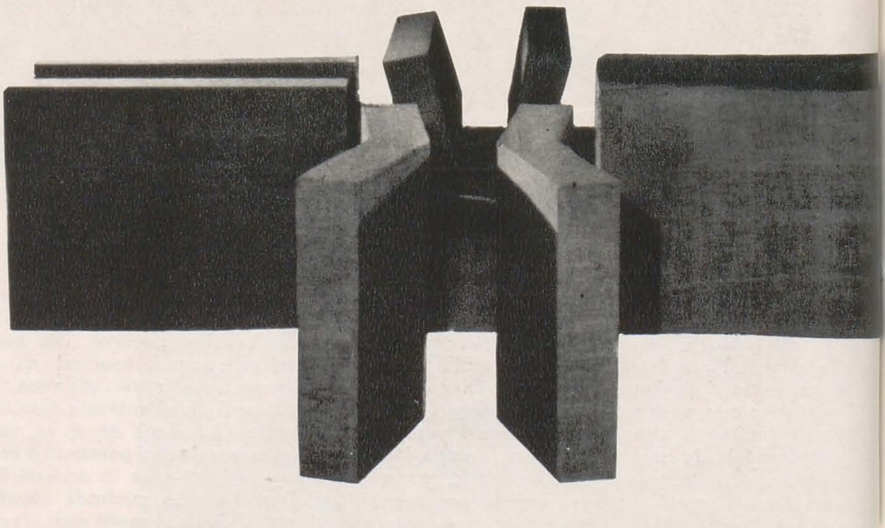
PAVEL ILIE

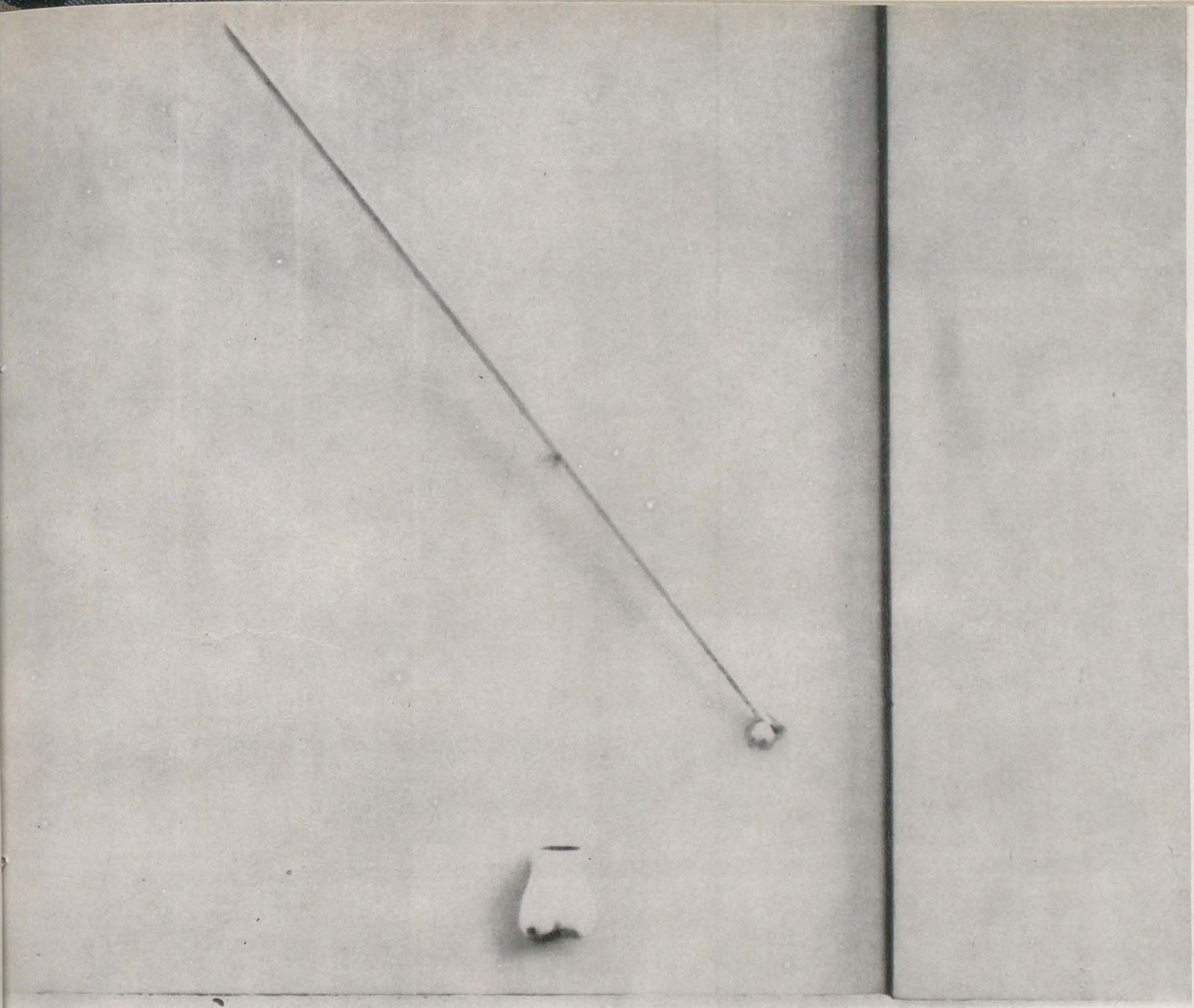
Pictor. Născut la 10 decembrie 1927, în comuna Dumbrava, județul Prahova.

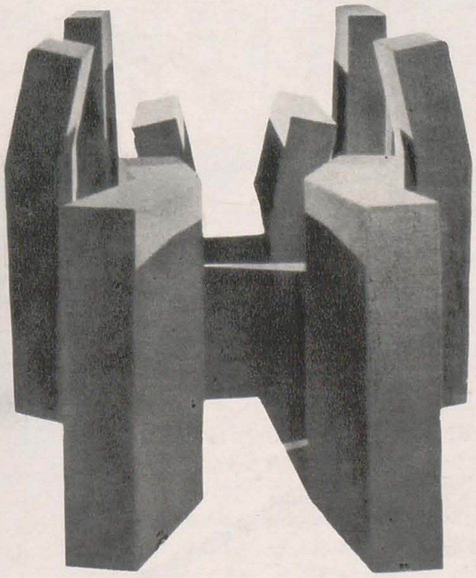
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1956). În 1963 primește o bursă de studii în Italia. Asistent la catedra de pictură a Institutului Pedagogic, Universitatea București.

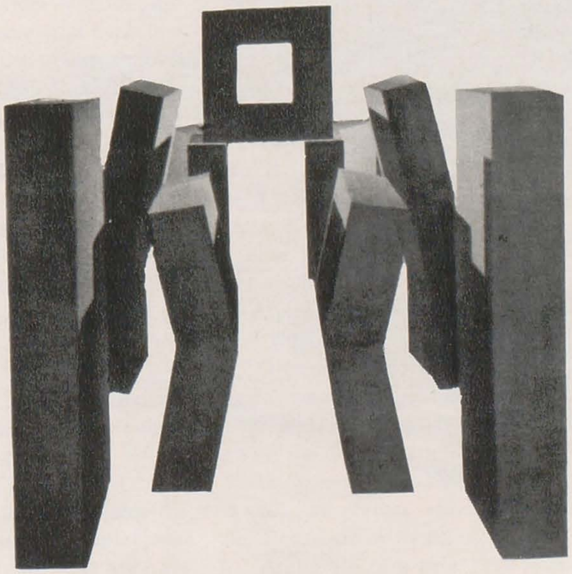
Din 1956 participă la expozițiile de stat și la diferite manifestări colective.

În străinătate participă la expoziții de artă românească: 1966 — Havana; și la expoziții internaționale: 1966 — Londra, 1969 — Nürenberg.









Ipoteză I — construcţie

Ipoteză II — construcţie

Ipoteză III — construcţie

Sarmisegetuza — colaj

LA RUCHE

DENYS CHEVALIER

Printre plicurile, facturile, invitațiile și prospectele obișnuite, curierul bi-hebdomadar îmi aduce o scrisoare destul de dureroasă, trasă la șapirograf. Ea mă informa că amenințarea de dărîmare, care apăsa periodic asupra atelierelor « La Ruche » („Stupul'') se conturează din nou. Astfel, chiar și aici în insula Sein, pierdută în mijlocul oceanului, minusculă, pustie și plată, îmi parvin veștile rele.

« La Ruche »? Dar ce e asta, veți întreba dumneavoastră. Ei bine, aflați că este o veche cetate a artiștilor, pe malul stîng al Senei, despre care vă voi vorbi amănunțit ceva mai departe.

Pentru moment, trebuie să știți că se crease cu ani în urmă, din inițiativa pictorului Jacques Schapiro, un Comitet pentru salvarea « Stupului ». Sub președinția de onoare a lui Marc Chagall și întrunind reprezentanții cei mai de seamă ai artelor și literelor, începînd cu Georges Braque (care trăia pe atunci) și pînă la André Malraux (care era ministru), acest Comitet avea drept scop să împiedice orice proiect de demolare; el considera oportun (în cazul cînd chiriile ar fi fost insuficiente pentru a face față reparațiilor mai urgente) ca întreaga problemă să fie preluată de stat. În acest sens, Comitetul propunea ca, după ce atelierele anexe vor fi dărîmate, iar artiștii instalați în localuri mai confortabile, să se conserve Rotonda, adică clădirea centrală care ar urma să fie transformată într-un muzeu al Școlii din Paris unde să se expună, în mod permanent, lucrările artiștilor care au trăit și au lucrat în aceste locuri. Evident, un asemenea proiect denota din partea autorilor lui o foarte mare doză de naivitate, deoarece presupunea că activitatea oficialității, a ministerului mai precis, se va axa cu precădere asupra construirii de ateliere noi, cu chirii rezonabile.

Oricum, actualii responsabili ai societății nou-înființate — Societatea Artiștilor de la „Ruche'' — Simone Dat și Marcel Damboise, par a fi adoptat un punct de vedere cu totul diferit. Nu se mai pune problema mutării și reinstalării artiștilor în altă parte. Și au perfectă dreptate. Dar să-i ascultăm: « Vrem să apărăm însăși noțiunea de „sat al artiștilor'' atunci cînd apărăm „Stupul'', fiindcă tocmai datorită acestui mediu favorabil, prietenos, grație acestui „humus'' s-au putut forma mari artiști și mari opere, în opoziție desigur cu „cetățile de artiști'', vaste cazărmi inumane în care orice contact, orice creație pare a fi o prinsoare și unde atelierele au fost denumite „celule''.

E foarte firesc ca Montparnasse să se modernizeze, dar fără să se șteargă dintr-un condei tot trecutul. „Stupul'', face parte din acest trecut și, dacă vom obține ca aspectul lui pitoresc să fie păstrat și clădirile restaurate (. . .), el va aparține viitorului ».

Am făgăduit să spun ce anume era Stupul. De fapt este aproape o legendă. Iat-o așa cum am cunoscut-o puțin și eu și așa cum au cunoscut-o prietenii mei, astăzi în majoritatea lor dispăruți dintre noi, și care mi-au povestit despre ea.

La Paris, în arondismentul al XV-lea, în apropierea abatoarelor din Vaugirard și a Bulevardului de centură, există o cetate a artiștilor formată din numeroase ateliere. După cum am văzut, de mai bine de douăzeci de ani este amenințată să dispară: unele ateliere au căzut în paragină și demolarea lor se conturează din ce în ce mai precis. Cu grădinițele ei prost îngrijite, cu poarta de fier ruginit și aspectul vetust al clădirilor, cetatea este în momentul de față unul din cele mai pitorești colțuri ale arondismentului, nu prea avantajat din acest punct de vedere.

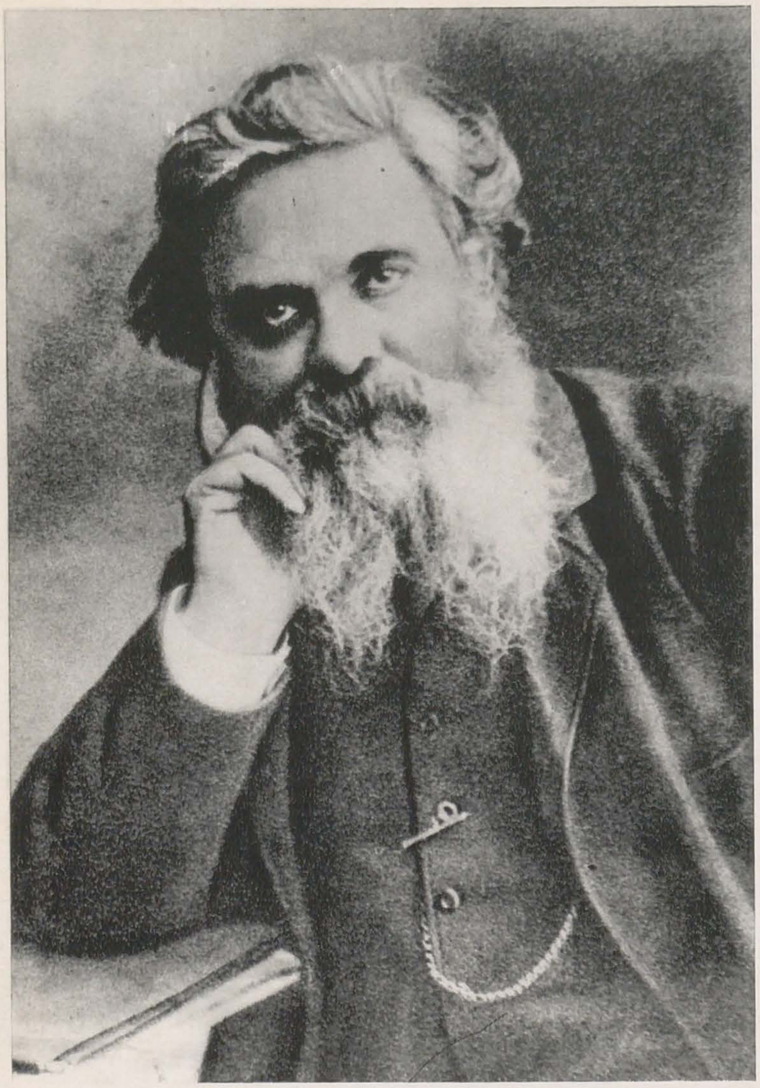
Dar de ce denumirea de Stup? De unde îi vine numele? Îi vine de la organizarea arhitecturală care, văzută în plan, seamănă cu un stup. Privită din avion, de pildă, cetatea se prezintă ca un edificiu rotund, împrejmuit de o serie de construcții joase, în formă de inel. Parcă ar fi planeta Saturn. Nu departe, despărțite de clădirea principală prin curți de diferite forme, se ridică alte imobile, pînă la trei etaje, cu ateliere. Totul a fost construit din materiale provenite din demolarea expoziției Universale din 1900, de către un sculptor filantrop, Alfred Boucher, care dorea să ofere confraților săi nevoiași, adăpost și condiții de lucru.

Era un om ciudat acest Alfred Boucher. Sculptor oficial, practicînd o artă convențională și academică, el fusese, înainte de a deveni elevul lui Rodin, muncitor agricol. Foarte sărac, după ce a simțit trezindu-se în el vocația artistică, a început să facă negoț cu lucruri de ocazie. Exercitarea acestei profesiuni i-a format gustul. Mai tîrziu, după absolvirea Școlii de Bele-Arte, a ajuns un sculptor copleșit de comenzi și s-a îmbogățit. Tocmai fiindcă era un idealist și fiindcă păstrase proaspătă în sufletul lui amintirea unei tinereți trudite, a hotărît, într-o bună zi, să ușureze, pe cît îi stătea în putință, viața tinerilor plasticieni debutanți. De aceea, după ce a achiziționat un imens teren care se întindea dincolo de limitele Parisului de odinioară, a intrat în legătură cu guvernul care i-a cedat la prețuri avantajoase materiale provenite din demolarea expoziției. Astfel, clădirea denumită astăzi Rotonda, nu este altceva decît fostul Pavilion al Vinurilor transportat integral, așa cum era. Pe măsură ce materialele soseau, el construia în jurul edificiului central alte ateliere anexe. Împrejurările cu totul speciale în care au fost făcute clădirile explică, printre altele, anomaliile și anacronismele, cît și faptul că unele ferestre din 1900 sînt străjuite de frontoane.

Pe de altă parte, gîndindu-mă bine, mă întreb dacă este într-adevăr o creație a hazardului această denumire sub care și-a făcut faima cetatea. Nu vi se pare mai degrabă că ar avea o rațiune socială, că amintește de o societate de asigurări, de ajutor mutual? Cine știe dacă nu cumva chiar constructorul ei i-a dat numele? Într-adevăr, în cuvîntul stup, aplicat în cazul de față, simt cum străbate un ușor iz din frazeologia înduioșătoare a filantropilor falansterieni a căror tradiție mai dăinuia încă prin 1900 și în fața căreia nările bravului moș Boucher, fiu spiritual întîrziat al lui Saint-Simon, nu puteau rămîne insensibile.

Oricum, în vremea aceea, « la Ruche », în ciuda arhitecturii ei extravagante, arăta, indiscutabil, ca un loc foarte idilic. Boucher, care migălea toate detaliile, amenajase spații verzi, grădini în care alei mărginite de tufe de trandafiri împrejmuiau răzoarele pline de flori. Verdeața înveselea domeniul care, de altfel, creștea văzînd cu ochii. Astfel, în vremea splendorii sale, Stupul se întindea pînă aproape de Porte de Versailles.

Atelierele care prin 1910 ajunseseră la un număr de 140, erau închiriate de Boucher artiștilor la prețuri foarte modeste, în medie de 80 de franci anual. Era pe atunci epoca de mare glorie a lui Rodin care îi fusese maestru și a cărui operă încă mai provoca vîlvă. Locatarii Stupului, printre care în vremea aceea se număra și un sculptor pre nume



Stupului se montau spectacole de amatori; cîțiva dintre acești amatori vor lăsa unele urme în istoria teatrului. Louis Jouvet, de pildă, în stagiunea 1908—1909 a pus în scenă spectacole cu ajutorul grupării « Action des Arts » din care făceau parte Banville și Dhostel; ultimii doi duceau în cadrul Stupului o acțiune paralelă cu acest teatru experimental destinat celor tineri. S-a jucat « Britannicus », « La Recommandation », o comedie de Max Maurey, « Le cœur a ses raisons » de Robert de Flers și Caillavet, etc.

În jurul anilor 1910 Stupul prospera. Unul după altul veniseră pictorii Kremègne și Kikoine. Cît despre Soutine, el nu avea atelier și locuia cînd la unul cînd la altul. După ce lucrase la Uzinele Renault în 1914 și fusese rănit, se reîntorsese la pictură. Deseori, cînd era timp frumos picta prin grădini. În 1916 Soutine a părăsit însă pentru totdeauna Stupul și nu s-a mai arătat decît în chip de musafir.

Archipenko este unul dintre primii cubiști cu atelier aici, unde a întîlnit un țăran voinic pe care nimeni nu-l cunoștea și cu care s-a împrietenit. Era Fernand Léger. În timp ce sculptorul cînta cu vocea lui frumoasă de rus, Fernand Léger cînta la harpă. Împreună cu Laurens și mai tîrziu cu Zadkine, ambii sculptori, ei au dat naștere unui cubism ușor deosebit de cel ce se zămislea în același moment pe malul drept, la Bateau-Lavoir pe care cei din Montmartre au izbutit să-l salveze la timp din ghiarele aceluiași destin funest ce pîndește astăzi Stupul.

Între Montmartre, frecventat de Max Jacob, Georges Braque, Picasso, și malul stîng, legătura era făcută de Apollinaire. Avînd picioare bune, Apollinaire venea adesea, pe jos, în vizită la amicii săi din Vaugirard. Prin 1909—1910, una din lucrările sculptorului Indenbaum era celebră în Stup. E vorba de « Macchabé ». Artistul și prietenii săi o așezaseră afară, pe aleea care ducea din grădină la « buen retiro » și care fusese botezată cu numele de « Impasse du Trône ».

În perpetua agitație în care trăiau cele cîteva sute de persoane din Stup, domnea totuși o oarecare ordine datorită doamnei Secondé. Doamna Secondé și soțul ei reprezentau, în mijlocul acestui inimaginabil cafarnaum de actori, de modele și pictori, elementul regulator. Ei îndeplineau funcția de îngrijitori ai domeniului. Însă popularitatea de care se bucurau se datora îndeosebi spiritului lor îndatoritor, delicate-

Morel, fost confident al lui Cézanne și al lui Renoir, s-au împărțit îndată în două clanuri. Pe de o parte cei cuminți, de tendință oficială, iar de cealaltă artiștii de avangardă care întreprindeau cercetări pasionate asupra artei lor, în majoritate foarte tineri și uneori cam coțcari. Ciudat e că aceste deosebiri, în comportarea artistică și umană, se manifestau chiar și pe coordonate geografice. Astfel, instinctiv, tinerii pictori care mai tîrziu aveau să fie grupați sub denumirea generică de Școala din Paris se strînseseră laolaltă în aceeași clădire și anume în Rotondă. Acolo se învecinau, într-un fel de permanentă furtună, lenea, geniul, dragostea, vinul și munca. În acest creuzet al artei moderne și microcosm al lumii artelor conviețuiau germani și chinezi, evrei ruși, unguri, francezi, etc. Cîntece și vociferări rostite în toate limbile pămîntului răsunau în ateliere. Cît despre Alfred Boucher — care își rezervase în apropiere două mici pavilioane gemene unde își instalase colecția și două ateliere chiar în Rotondă — el domnea cu o lăudabilă și binevoitoare seninătate asupra micului univers turbulent. Pe cît de bun și înțelegător în tainițele sufletului său, pe atît de original în comportare, Boucher înființase și o academie liberă cu modele gratuite pentru locatarii lui. O altă inițiativă arată cît de urgentă considera el rezolvarea problemei supraviețuirii artistului în lumea contemporană: în scopul de a face cunoscută pictura și sculptura artiștilor din Stup și pentru a creea debușeuri comerciale artei moderne care se plămădea sub ochii lui, fără ca lucrările să mai treacă prin mîinile unor negustori hrăpăreți, el achiziționase un furgon care, încărcat cu picturi și sculpturi, străbătea Parisul în lung și în lat. Era o încercare de a stabili un contact direct — pe care îl visa rodnic — între marele public și protejații săi. Zădărnicia unei atari acțiuni era însă dintru început evidentă și ea nu a avut nici un rezultat pozitiv. Totuși este meritul lui Boucher de a fi încercat acest lucru. O altă trăsătură ilustrează și ea caracterul bătrînului sculptor: urmărind să realizeze un fel de sinteză a artelor, și să transforme Stupul într-o colonie de artiști cuprinzătoare, unde toate disciplinele să fie reprezentate, Boucher amenajase un mic teatru. Pentru locatarii

ței și amicalei comprehensiuni cu care vegheau asupra acestor inși nedisciplinați. Încă și astăzi, rarii supraviețuitori ai anilor eroici vorbesc cu căldură și cu o sinceră emoție de acest cuplu celebru, pentru că foarte mulți artiști, pe care mizeria îi silea la un post cronic, au supraviețuit grație tocanelor și ciorbelor de fasole și de cartofi pe care bătrîna Secondé le făcea pentru ei într-un imens cazan. Dar sufletul milos al acestor îngrijitori nu se mărginea la atît. Nu rareori unii locatari momentan strîmtorați izbuteau să-și plătească la timp chiria numai datorită sumelor avansate de doamna Secondé. El era un om liniștit. Îngrijirea straturilor de flori, a plantelor, altoitul și curățitul pomilor îi luau practic tot timpul.

Aici, în acest mic paradis, Louis Jouvet, care pe atunci semna Jouvey, a montat în 1911 « Azilul de noapte », piesa lui Max Maury și « Triumvirii » lui François Ponsard. Tot aici a făcut cunoștință cu Copeau, care mai tîrziu avea să-l aducă la Vieux-Colombier în calitate de colaborator.

Totuși, oricît de vaste și de numeroase ar fi fost atelierele Stupului, ele se dovedeau insuficiente pentru a adăposti pletora de artiști francezi și străini ce năvăleau în Paris în căutare de ateliere. De aceea sedentarilor care aveau fericirea să posede un atelier li se adăuga o întreagă faună de artiști rătăcitori, fără domiciliu fix, care lucrau pe la prieteni, transportîndu-și materialele după posibilitățile de cazare. Pascin, Kisling și Modigliani, de pildă, se numărau printre acești nomazi. Abia mai tîrziu, mult mai tîrziu și la intervale diferite ei au izbutit să-și găsească fiecare adăpostul dorit, indispensabil vieții și creației.

Dar populația flotantă a acestui falanster al artelor nu se compunea doar din artiști. Foarte multe femei, modele sau tovarășe vremelnice, bogătașe originale ori femei fără căpătîi, bîntuiau prin aceste meleaguri. Ele erau principalul izvor de bucurii, de țipete și de certuri. Deja celebru, Stupul era un punct de atracție pentru femeile de lume, pentru aristocrați sau aceia care se considerau ca atare și pentru toți curioșii dornici de alienare și de senzații tari sau inedite.

Animalele constituiau cea de a treia categorie a locuitorilor Stupului. Înaintea războiului din 1914, unul dintre aceste animale era o celebritate. E vorba de un măgar, de o măgăriță de fapt, căreia i se dăduse numele de « Jeanette ». Neavînd nici un stăpîn legal, dormea pe unde nimerea și era hrănită rînd pe rînd de toți locatarii. Deși întrutotul independentă, așa cum îi stă bine unei măgărițe care se respectă, ea avea o deosebită afecțiune pentru Indenbaum. Atunci cînd avea chef să-l vadă lovea cu botul în ușa atelierului lui. Era o măgăriță cu un indiscutabil temperament artistic, cu mai multă sensibilitate însă pentru muzică decît pentru artele plastice. De altfel, nu se ducea deloc lipsă de așa ceva fiindcă, afară de pianiști, violoniști și diverși muzicieni care își aleseseră aici domiciliul, foarte mulți pictori cîntau la diferite instrumente: acordeon, armonică și altele. Prin simțul artistic de care dădea dovadă, « Jeanette » avea o evidentă superioritate asupra cîinilor, pisicilor sau păsărilor (în colivie sau în libertate) care se sbenguiau prin atelierele și grădinile Stupului, dar rămîneau indiferenți sau în cel mai bun caz o zbughiau la fugă la primele scîrțîituri ale viorilor. În 1916, șeptelul cetății se îmbogățise și cu o capră, ce își petrecea timpul behăind, păscînd și dînd iama prin răzoarele lui moș Secondé, care nu prea aveau nevoie și de asta, grădinile fiind în bună parte devastate de refugiații izgoniți de prin casele lor de invazie și acum adăpostiți în Stup.

Lipsa de combustibil a fost pricina dispariției pomilor. Peluzele erau călcate în picioare de copii, florile erau smulse, rufele acestor bieți oameni se uscau pe sîrmele unde ar fi trebuit să se cațăre trandafirii și totul arăta ca o pustietate. Domeniul care ani de-a rîndul nu contenise să crească și să se înfrumusețeze intra acum în faza lui de regres. Faza s-a prelungit pînă în zilele noastre care nu vor cunoaște, sperăm, rușinea de a asista la dispariția definitivă a ceea ce a mai rămas din înfăptuirea lui Alfred Boucher.

În vremurile bune ale Cetății, pe timpul cînd Jeanette, cu aspectul ei de proprietar filozof, trecea liniștită pe alei, exista un personaj care atrăgea atenția locuitorilor Stupului. Era un rus, ceva mai vîrstnic decît media celorlalți locatari. Necunoscut de cei mai mulți dintre ei, distant și nelegînd cu nimeni prietenie, părea a dispune de resurse financiare mai însemnate. Se numea Marc Chagall. Pierdut în visele lui, era socotit de ceilalți drept un sălbatec. Tinerii — Morice Lipsi, sculptorul Païlès și alții — îi arătau o admirație nuanțată de respect.

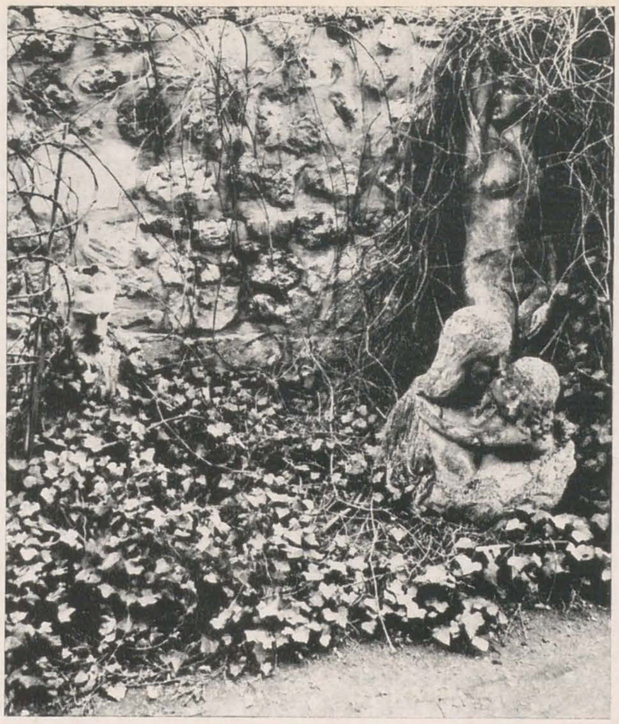
Ostilitățile schimbaseră mult aspectul Stupului. Dintre artiști, unii fuseseră mobilizați, alții se mutaseră, dispăruseră sau muriseră. Odată cu pacea, chiriile s-au ridicat în mod simțitor, ajungînd în medie la

Alfred Boucher

Amedeo Modigliani

I. Zadkine în atelierul său

H. Soutine cu soția sa și cîinele lor în fața atelierului



Curtea azi

300 de franci anual. O nouă generație de artiști punea stăpînire pe aceste meleaguri, însă pictorii, artiștii mai precis, nu mai erau singuri acum. Criza de locuințe, foarte acută, determinase numeroase persoane sau familii să se instaleze în atelierele pe care le considerau niște simple apartamente. Printre noii veniți se remarcau italianul Battaglia, Youtzatis, sculptorul animalier lituanian Tchaïcoff, Couturier, pe atunci elev al lui Maillol etc. Tradiția celor doi Secondé era continuată acum de familia Ostroun. El era un pictor sărac și, pentru a-și întreține familia, executa rame de tablouri. În perioadele de mare sărăcie aduna împreună cu nevastă-sa chiștocuri de țigare pe care le vindea. Sărăcia nu o împiedeca însă pe doamna Ostroun, care avea o inimă de aur, să vină în ajutorul vecinilor încă și mai necăjiți decît ei. Astfel ea hrănea zilnic cîțiva pictori și sculptori ruși, spanioli sau persani. Singurul fel de mîncare, de altfel inventat de ea, — foarte simplu, fiind făcut numai din cartofi, iar atunci cînd era sezonul și din roșii, — fusese botezat de pensionarii ei « Ruchque ».

Se remarcau Louis Neillot, peste măsură de lung, cu o mutră famelică și tristă, anarhist convins, care a fost ani în șir președintele Salonului Independenților, Miller, pictorul surdomut, sculptorul spaniol Vérité, Mario Vivès etc. Unii dintre ei — Yankel de pildă, fiul lui Kikoine, pictor și el, — se născuseră chiar aici, iar familiile lor constituiau adevărate dinastii în aceste locuri. Într-un mediu în continuă schimbare, o asemenea înrădăcinare părea ciudată.

Printre originalii atît de numeroși în Stup, era și un bătrîn evreu rus, negustor ambulant, al cărui nume nimeni nu-l știa. Deși își avea domiciliul în arondismentul al IV-lea, în cartierul Saint-Paul, el venea la Stup, pe jos, aproape zilnic, ca și Apollinaire odinioară, împingînd tărăboanța încărcată cu hrean, lipie și scrumbii sărate — marfă pe care o vindea cu precădere. Abia vorbind franțuzește, întocmai ca majoritatea clienților săi de altfel, cu un aspect mizer, bătrînul era foarte stimat și apreciat pentru faptul că făcea înlesniri de plată și acorda credite clienților săi.

În 1934, Alfred Boucher murise. Atelierele erau închiriate acum cu 500 și 700 franci anual, după importanța lor.

De la dispariția tragică a lui Modigliani și a Jeannei Hébuterne, mulți dintre cei ce aveau să devină mai tîrziu celebri trecuseră prin aceste locuri. Numele lor figurau înscrise cu litere de aur pe simezele sălilor de cinema Studio-Parnasse și La Rotonde din Montparnasse. Epstein devenise membru al Academiei regale, Alain Cuny și Frank Villard (foști pictori, ajunși actori) apăreau acum în primele roluri, Blaise Cendrars, veșnicul călător, ciung (pierduse un braț în război) era în căutare de noi aventuri. Lipschitz plecase de asemenea și Ossip Zadkine se instalase în apropiere, în strada Assas, într-o casă de agrement de altădată.

Populația ne-artistă creștea, începînd să devină chiar majoritară. Se instalase aci o tînără rusoaică bogată și frumoasă, ocupînd fără drept un atelier ce i s-ar fi cuvenit unui artist; dar temperamentul focos al intrusei topise gheața și vecinii o iertaseră. Tot aici își fixaseră sediul cîțiva ipsosari italieni, care turnau în ghips pămîntul modelat de sculptori. În timp de 25 de ani domeniul se înjumătățise. Totuși, condițiile materiale în care trăiau cei mai mulți artiști erau aproape identice cu cele de odinioară. Sărăcia domnea, fiind pentru unii o stare cronică. Cînd de pildă a venit factorul să-l anunțe pe Louis Neillot că luase premiul Blumenthal, pictorul, într-un acces de generozitate, a vrut să-l cinstească cu 8 franci, dar a trebuit să-i împrumute.

Pictura nu mai avea căutare. Lumea se pregătea de război și producțiile spiritului păreau acum niște simple frivolități. În timpul celui de al doilea război mondial, condițiile în care au trăit cei rămași în Stup au fost groaznice. După eliberare, o parte din atelierele periferice au fost dărîmate, sub pretextul că ar fi părăginite și insalubre, Rotonda însă nu a fost lovită de aceste măsuri. Vîrstnicilor le-au luat locul pictori tineri: Rebeyrolles, De Gallard, Michel Thompson, Janikovsky, Simone Dat, Tisserand, Mouly etc. care cu toții, mai devreme sau mai tîrziu, aveau să-și cîștige notorietatea; unii dintre ei continuă să locuiască însă tot în Stup. Sculptorii se numesc acum Balthasar Lobo, Michel Sima, Tarabella, Hertz, Léoni. Chiria nu este prea ridicată dar, pînă nu de mult, unele ateliere nu aveau nici lumină electrică, nici gaze și îmi amintesc că în pavilionul central, în Rotondă, n-am văzut decît un singur robinet de apă la fiecare etaj.

Totuși, cu toate cusururile ei, mereu ciuntită — fie pentru a se mări Abatoarele, fie pentru a se construi H.L.M.-uri și garaje, ori pentru amenajări de circulație — cetatea continuă să aducă imense servicii. Mai există și acum vreo 60 de ateliere dintre care aproape jumătate sînt ocupate de artiști.

Deci din două motive — aș crede eu — trebuie să se păstreze și să se restaureze ceea ce a mai rămas din Stup și se cuvine să urăm succes inițiativei luate de Societatea despre care vorbeam la început. În primul rînd pentru că e vorba de localuri profesionale pentru artiști, iar la Paris, în capitala artelor, ele sînt scandalos de puține și scumpe, apoi fiindcă foarte arareori întîlnim asemenea lăcașuri unde trecutul și prezentul să fie intim legate de ceea ce constituie astăzi, ca și altădată, autentica grandoare (detest cuvîntul din cauza folosirii abuzive, dar n-am încotro) a Școlii Parisului.

ARHITECTURA CONTEMPORANĂ ÎN ELVEȚIA

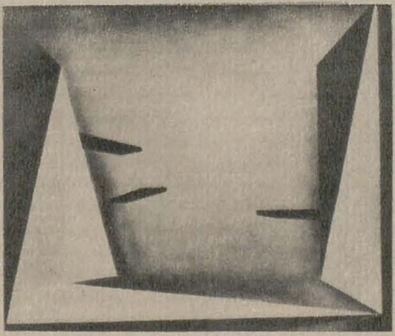
Expoziția « Arhitectura contemporană în Elveția » (sala de expoziții a Centrului de documentare pentru construcții, arhitectură și sistematizare — mai a.c.) ne-a oferit o trecere în revistă sugestivă și ingenios organizată a unora din cele mai recente opere reprezentative ale arhitecturii elvețiene.

Una din calitățile majore, de altfel tradiționale, ale acestei arhitecturi, este subtila știință a integrării în peisaj. De la locuințele în terase — o formulă fericită de înscriere în accidentele de teren — la ansamblurile de școli, hoteluri sau cabane și la clădirile social-culturale de mare importanță, pretutindeni se simte preocuparea de consonanță a operei omului cu ambianța naturală. Ne-a atras atenția, de asemenea, sobrietatea acestei arhitecturi care folosește materialele cele mai modeste — lemnul, betonul aparent prelucrat, metalul vopsit, zidăria de cărămidă aparentă etc., eliminînd luxul ostentativ, atît de dăunător calității autentice a plasticii arhitecturale chiar în cele mai pretențioase edificii. Frumosul arhitectural este obținut în primul rînd prin fantezia bogată a configurării și dispoziției spațiului arhitectural interior și exterior; plasticitatea intrinsecă constituie calitatea majoră a celor mai multe exemplare (adevărate sculpturi-cavități în spațiile interioare, uriașe sculpturi arhitecturale în înfățișarea volumelor exterioare). Se poate remarca și prezența formelor plastice autonome integrate spațiului arhitectural, ca de pildă, la *Institutul de studii economice* din St. Gallen.

O mențiune specială trebuie făcută în privința modului de prezentare a expoziției. Un sistem de panotaj demontabil, de o surprinzătoare flexibilitate de organizare spațială, oferea o mare varietate combinatorie. Completată cu un număr de ecrane pe care se proiectează încontinuu diapozitive în culori ce însoțesc fericit documentele fotografice și planurile, expoziția a reușit pe un spațiu de mici proporții să ne redea foarte sugestiv calitatea înaltă a arhitecturii elvețiene de azi.

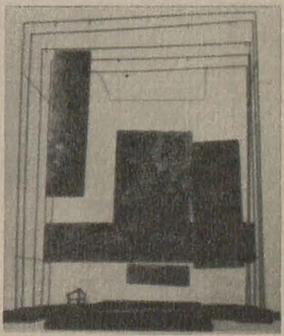
Arh. ANTON MOISESCU

SCENOGRAFIA CEHOSLOVACĂ

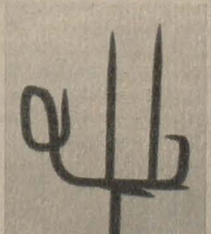


Concepută în genul tradițional al expunerii artei de șevalet (și nu într-o modalitate ce s-ar putea numi *spectacol al spectacolului*), expoziția de scenografie cehoslovacă (Ateneul Român) s-a constituit în documentar artistic. Cele 102 lucrări — schițe de decor, schițe de costum și cîteva machete — au scos în evidență una din trăsăturile caracteristice ale scenografiei contemporane cehoslovace: concepția sa arhitecturală. Elementele de decor, fixe sau mobile, slujesc la construirea unui spațiu adecvat spectacolului propriu-zis; elementul pictural e utilizat cu generozitate la realizarea costumului. Este evidentă pluralitatea interpretărilor, grupate însă, în principal, în jurul promotorilor scenografiei contemporane — la Praga, prof. Josef Svoboda, personalitate marcantă, și Frantisek Tröster, iar la Bratislava, arh. Ladislav Vychodil. O expoziție instructivă, o confruntare interesantă.

H. H.



SCULPTURA CUBANĂ



Expoziția de sculptură din Cuba (Ateneul Român, aprilie a.c.) a cuprins o colecție de 39 lucrări (lemn, marmură, piatră, teracotă, bronz, fier, cositor) ale unui grup de opt artiști: Francisco Antigua Arencibia, José Antonio Diaz Pelaez, Rita Longa, Sergio Martinez Sopena, Enrique Moret Astruelis, José Nunez Booth, Tomas Oliva Gonzales și Eugenio Rodriguez Rodriguez.

Selecția sculpturilor a fost convingătoare, atît pentru conturarea profilului fiecărui artist expozant în parte (fiecare fiind reprezentat prin cîte patru-cinci lucrări) cît și pentru sugerarea imaginii de ansamblu a peisajului sculpturii contemporane cubane.

Colecția expusă a vădit — cu excepția cîtorva lucrări purtînd amprenta unui expresionism autohton — o varietate de tendințe și direcții care reiau, în general, experiențele și orientările artei contemporane europene — de la figurativ la nonfigurativ.

Se poate afirma — după cum mărturisește, de altfel, Tomas Oliva în textul introductiv al catalogului — că sculptorii cubani, ținînd seama de efervescența construcțiilor edilitare, de dezvoltarea urbanistică, sînt preocupați de valorificarea spațiului, de integrarea artei în mediul ambiant.

(În ilustrație — lucrări de José Antonio Diaz Pelaez, Rita Longa, Sergio Martinez Sopena, Enrique Moret Astruelis și Eugenio Rodriguez Rodriguez).

H. H.

EXPOZIȚII DE GRUP

PICTURĂ, SCULPTURĂ, GRAFICĂ

SALA KALINDERU

Victor Postelnicu: 35 lucrări de sculptură — piese de mici dimensiuni — portrete, compoziții și proiecte pentru compoziții monumentale, vădind preocupări pentru sinteza decorativă.
Răduș Jugăurs: 21 de lucrări de grafică de șevalet (compoziții figurative și abstracte de factură picturală) și 3 lucrări de grafică publicitară — mape pentru discuri.
Gheorghe Bucătaru: 32 lucrări de pictură (ulei pe pînză, pe carton și pe sticlă) — compoziții, peisaje, flori — în diverse formule stilistice; predomină lucrările de viziune infantilă.

PICTURĂ și SCULPTURĂ

Casa de cultură din Vaslui. Februarie. Au expus: Mihai Cămăruț (12 lucrări de pictură în ulei și acuarelă), Vasile Condurache (8 sculpturi), Adrian Podoleanu (14 lucrări de pictură în ulei și acuarelă) și Constantin Radinschi (16 lucrări de pictură în acuarelă) — peisaje, portrete, compoziții etc., inspirate din realitatea contemporană.

GRAFICĂ

Uzina de Sîrmă-Buzău. Aprilie-mai. Expoziția de primăvară a Cenaclului U.A.P. Buzău, organizată cu concursul Comitetului Județean pentru Cultură și Artă. A cuprins 31 lucrări de grafică (portret, peisaj, compoziție, natură moartă). Au expus: Gheorghe Ciobanu, Gheorghe Coman, Nicolae Ionescu, Florin Menzopol, Emil Pricopescu, Gheorghe Staicu Colonești și Gheorghe Stoica.

DESEN UMORISTIC

Galeriile de artă din bd. Magheru. Aprilie-mai. Au fost expuse 92 caricaturi de genuri diverse, executate în diferite tehnici de: Adrian Andronic, Toni Avram, Gh. Chiriac, N. Claudiu, Al. Clenciu, Nell Cobar, Nicolae Corneliu, V. Mândră Crăiță, V. Crișan, Cik Damadian, Ion Davidescu, Ion Dogar-Marinescu, Adrian Dragomirescu, Fred Ghenădescu, V. Gronsky, Mihai Grosu, Adrian Lucaci, Dumitru Negrea, Tudor Pall, Mihai Pînzaru, Albert Poch, I. Silvan, Eugen Taru și Iosif Teodorescu.

GEORGE APOSTU

DESEN

Galeriile de artă din bd. Magheru. Aprilie. A prezentat 49 desene în cărbune, tuș, pastel — compoziții, studii (portret și nud).

GHEORGHE ILIESCU CĂLINEȘTI

DESEN

Galeriile de artă din bd. Magheru. Aprilie. A prezentat 54 desene în tuș — compoziție, peisaj, portret.

Retrospectiva DIMITRIE HÂRLESCU

Organizată din inițiativa Muzeului de artă din Constanța în anii 1967—68 la Constanța, Bacău, Piatra Neamț, retrospectiva Dimitrie Hârlescu (1872—1923) a fost prezentată în martie a.c. la București (Ateneul Român).
Selecția celor 39 lucrări de pictură în ulei și 32 desene și fotocopii după desene originale a avut meritul de a contribui la reconsiderarea acestui artist care a desfășurat în primele două decenii ale secolului nostru o activitate rodnică — de pictor, desenator și profesor.
Născut la Fălticeni, Hârlescu se formează la Școala de Belle Arte din Iași și se perfecționează la München. Se face cunoscut în viața artistică participînd la saloanele oficiale, la

expozițiile Tinerimii artistice și la alte manifestări.
Situînd omul și problemele lui de viață în centrul preocupărilor sale artistice, Hârlescu se afirmă — în perimetrul destul de variat al genurilor abordate (portret, scenă de interior, peisaj etc.) — prin timbrul personal al paletei, prin dramatismul gamelor cromatice grave pe care le utilizează de predilecție. Trăsăturile caracteristice ale artei sale — pătrunderea psihologiei modelului, în portrete, surprinderea și redarea specificului local, în peisaj, sugerarea cu pregnanță a atmosferei de interior, în compozițiile cu diverse aspecte de viață — se concretizează și se cristalizează într-o viziune orientată spre expresionism, tendință vădită de artist mai ales în potențarea expresivității culorilor, a contrastelor și a accentelor cromatice.
În general, expoziția a confirmat contribuția efectivă a lui Dimitrie Hârlescu, în primele două decenii ale secolului XX, la dezvoltarea și afirmarea expresionismului — curent de o arie destul de restrînsă, de altfel, în arta românească.

H.H.

Retrospectiva MARIA MANOLESCU

Galeriile de artă din bd. Magheru. Martie. O colecţie impresionantă prin numărul lucrărilor (95 de piese — gravură pe metal de tipuri diferite, xilogravură şi desen, într-o tehnică exemplar stăpînită şi de evidentă acurateţe) a reconstituit traiectoria unei activităţi de cinci decenii şi a reuşit să restituie un profil artistic conturat în gravura modernă românească.

Formată în mediul de exigenţă profesională caracteristic academiei şi atelierelor vieneze, Maria Manolescu se înscrie, la începutul activităţii, într-o viziune romantică, deşi cu unele modalităţi de expresie clasicizante.

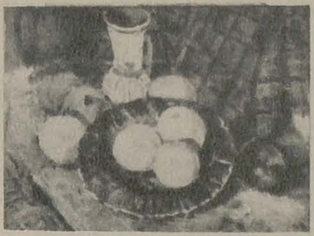
Evoluează lent înnoindu-şi factura în funcţie de temele pe care le exprimă, inspirîndu-se din mediul de viaţă românesc (în portrete, peisaje, scene cu grupuri de ţărani sau muncitori etc.), de asemenea din lumea muzicii şi a literaturii. Tinde spre comunicarea ideilor şi sentimentelor în forme simplificate din ce în ce mai mult, cele mai recente gravuri înfăţişîndu-se ca nişte concentrate stenografii expresive, orînduite în ritmuri decorative. De-a lungul întregii activităţi este prezent interesul artistei pentru metaforă şi simbol.

H.H.

MIHAI CĂMĂRUŢ

PICTURĂ

Sala « Victoria » — Iaşi. Martie-aprilie. Expune 13 lucrări de pictură în ulei şi 18



acuarele (compoziţii, peisaje, naturi moarte).

CONSTANTIN RADINSCHI

ACUARELĂ

Sala « Victoria » — Iaşi. Martie-aprilie. Expune 23 lucrări de pictură în acuarelă (peisaje industriale, naturi moarte etc.).

EUGEN CRĂCIUN

DESEN

Holul Teatrului de Comedie. Martie-aprilie. A patra expoziţie personală intitulată «Desene din Italia», cuprinzînd 32 de imagini — peisaje executate în ceracolor, guaşă şi tuş.

DAN IALOMIŢEANU

PICTURĂ şi DESEN

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Aprilie. A noua expoziţie personală cu 42 lucrări de pictură în ulei, pastel şi ceracolor şi 20 desene în tuş şi laviu (peisaje, compoziţii, flori, naturi moarte).

PETRU POPOVICI

PICTURĂ

Muzeul de artă Ploieşti. Aprilie-mai. 24 lucrări de pictură în ulei — portret, peisaj, natură moartă, compoziţie.

ANA SEVERINEANU

SCULPTURĂ şi DESEN

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Aprilie-mai. Prima expoziţie personală, cuprinzînd 30 sculpturi — piatră, marmură, travertin, fier — (forme simbolice, portrete) şi 10 desene în tuş.

NICOLAE CONSTANTIN

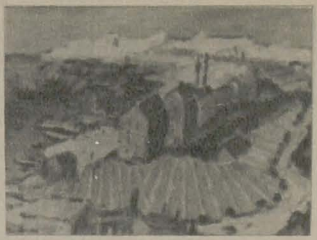
PICTURĂ

Sala « Victoria » — Iaşi. Aprilie-mai. A doua expoziţie personală, cu 38 lucrări de pictură în ulei (peisaje, portrete, naturi moarte, compoziţii). Figurativ de tendinţă expresionistă; procedee apropiate cubismului analitic.

DEM. IORDACHE

PICTURĂ

Holul Bibliotecii Centrale Universitare. Mai. A şaispre-



zecea expoziţie personală, cuprinzînd 50 lucrări de pictură (peisaj, nud, flori, natură moartă). Viziune de plein-air; procedee apropiate expresionismului.

HELFRIED WEISS

PICTURĂ şi GRAFICĂ

Sala « Arta » — Braşov. Aprilie-mai. Expoziţia a cuprins 44 lucrări (pictură în acuarelă, monotipie cu şablon, tehnici mixte, tuş) — peisaje, portrete, compoziţii etc. Figurativ decorativizant.

GHIŢĂ HANŢĂ

SCULPTURĂ

Holul Conservatorului «Ciprian Porumbescu ». Mai. Prima expoziţie personală, cu 31 lucrări de sculptură în teracotă (în parte proiecte pentru compoziţii monumentale). Viziune decorativ-geometrizantă.

RÉSUMÉ

LA PEINTURE ROUMAINE DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENE (III)

Dans cette troisième partie de son étude consacrée à la peinture roumaine (v. « Arta » no. 3 et 4), Vasile Varga s'occupe de la période de transition qui s'étend de 1800 à 1860 et dont la signification est moindre dans l'histoire de l'art roumain moderne.

Si dans les principautés roumaines l'adaptation à la vision tridimensionnelle de la forme plastique s'est faite jusqu'au début du XIX-ème siècle avec restriction, dans les décennies suivantes la fascination exercée par la culture occidentale a augmenté considérablement, cela étant prouvé par l'adhésion totale des peintres roumains de l'époque (Negulici, Panaiteanu-Bardasare, Tattaresco, Aman, etc.). Toutefois l'idée de représenter la réalité tridimensionnelle — héritée de la Renaissance — s'est matérialisée chez nous en une peinture de facture académique, sans originalité, sans aucun lien avec notre mode traditionnel de voir la forme. C'est Grigoresco qui, le premier, sortira de l'impasse de cette période de transition en réalisant l'accord plastique entre un mode de vie changé dans son essence même et sa forme d'expression artistique naturelle. Dans cet intervalle de temps la vision plane de la forme demeure à l'état latent; elle sera reprise par la génération postérieure à Grigoresco, qui effectuera le raccord.

URBANISME ET ENVIRONNEMENT

Conférence prononcée par le prof. Giulio Carlo Argan au Musée d'Art Moderne de Rome

En examinant les éléments novateurs et les limites des plus récentes théories sur l'urbanisme — la conception écologique (Lynch) et les principes structuralistes (Alexander) — le prof. Giulio Carlo Argan constate la substitution du terme traditionnel d'*espace urbain* (qui impliquait l'idée du rapport entre l'ego et la nature) par le terme d'*environnement*, qui se concrétise dans un ensemble de relations et d'interactions entre la réalité psychologique et la réalité physique.

Le terme d'*environnement urbain* (tel qu'il est défini par Lynch) se distingue de celui d'*espace urbain* par le fait qu'il ne peut être tracé ni structuré mais seulement conditionné et aussi parce que — implicitement — il réévalue l'histoire de la ville. Tant la conception écologique que la conception structuraliste—qui toutes les deux partent de cette notion d'*environnement* — finissent inévitablement par rejeter les projets urbanistes en tant qu'intervention de l'extérieur dans le processus historique de la société.

En poursuivant, le prof. G.C. Argan analyse les apories essentielles de l'urbanisme rationnel de Gropius dont le caractère fondamental est l'espace, les causes de son échec, les points qui le séparent de la théorie marxiste de l'urbanisme dont il se rapproche par une finalité semblable.

Actuellement, dans un environnement urbain oppressif et répressif—comme celui de la société de consommation — le problème essentiel est de restituer à l'individu une certaine liberté en ce qui concerne l'interprétation et l'utilisation de l'environnement urbain, « de lui donner la possibilité de ne pas s'assimiler, mais au contraire de réactionner activement à l'environnement ». En d'autres termes, le problème réside dans le fait de donner à la ville une signification en tant que système informationnel . . . l'élasticité, la force de flexion d'un système linguistique . . . La ville moderne doit réaliser cette mutation, le passage de la matérialité, de la dureté des choses à la mobilité des images; d'où la nécessité d'intégrer les arts visuels dans « l'entreprise » urbaine, la nécessité de la participation « totale et directe » des artistes visuels à la construction de l'environnement urbain.

De nos jours, conclut le prof. G. C. Argan, nous nous trouvons au seuil d'une esthétique de l'art en tant qu'événement urbaniste. C'est pourquoi « la recherche visuelle devrait s'organiser en tant que recherche urbaniste ».

HENRI CATARGI

Une rétrospective restreinte des œuvres de Henri Catargi a été présentée récemment dans les salles Dalles. Dans l'article qu'il lui consacre, le critique d'art Mircea Popesco cherche à définir la création de cet artiste qui continue, dans une vision plus large, la tradition de l'école roumaine de peinture moderne.

Nous retrouvons dans ses œuvres — affirme l'auteur — les qualités essentielles qui entrent en tant qu'éléments constitutifs dans cette définition: clarté, équilibre discret, finesse, poésie enveloppante et pénétrante, une certaine lumière calme et diffuse qui invite à la méditation et à la rêverie, une gamme cromatique retenue mais susceptible d'accords et de modulations surprenantes. L'art de Henri Catargi nous donne le sentiment de la stabilité des hommes et des choses et témoigne d'une remarquable continuité et conséquence de méthode et d'attitude; il a — dans le sens supérieur du terme — de la tenue et du style.

SOMMAIRE

Confrontations internationales		2
Cadran		3
VASILE VARGA	La peinture roumaine dans une perspective européene (III)	5
Problèmes contemporains		
GIULIO CARLO ARGAN	Urbanisme : espace et environnement	12
MIRCEA POPESCO	Henri Catargi	22
Poésie et art plastique		
JEAN TARDIEU	L'espace et la flûte (variations sur les dessins de Picasso)	24
Ateliers	Ingo Glass, Dimitrie Gavrilean, Pavel Ilie	26
DENYS CHEVALIER	La Ruche	33
Cimaises		37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		3
ВАСИЛЕ ВАРГА	Румынская живопись в европейской перспективе (III)	5
Современные проблемы		
Г. К. АРГАН	Градостроительство: пространство и окружение	12
МИРЧА ПОПЕСКУ	Анри Катарджи	22
Поэзия и изобразительное искусство		
ЖАН ТАРДЬЕ	Пространство и флейта (вариации на рисунки Пикассо)	24
Ателье	Инго Гласс, Димитрие Гаврилиан, Павел Илие	26
ДЕНИ ШЕВАЛЬЕ	Ла Рюш	33
Выставки		37

Couverture I: Vitrail (Le magasin « Muzica » — Bucarest) ; auteur : ION OROVEANU
Couverture II: Mosaïque (L'Institut d'Études Économiques — Bucarest) ; auteur : CONSTANTIN BERDILĂ
Couverture IV: EUGEN POPA : Deux libellules — litographie

На первой странице обложки: *Витраж* Иона Оровяну (магазин Музыка в Бухаресте)
На второй странице обложки: *Мозаика* Константина Бердилэ (Научно-исследовательский Экономический Институт в Бухаресте)
На четвертой странице обложки: *Две стрекозы*. Литография Эуджена Попа

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61 • Administraţia: Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

Lei 15